DIE BAUMZEICHNUNG
IN DER DEUTSCHEN GRAPHIK DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS.

(I. TEIL: XV. JAHRHUNDERT)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

ALBRECHT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT IN FREIBURG I. B.

VORGELEGT VON

DR. JUR. **IGNAZ BETH**

AUS PRIBRAM (BÖHMEN).

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1910

Referent: Professor Dr. Vöge.

HERMANN VOSS

ZUGEEIGNET.

I. TEIL.

FÜNFZEHNTES JAHRHUNDERT

EINLEITUNG.

Wenn für eine Landschaftsdarstellung die Erde und der Himmel zu wenig Anhaltspunkte bieten, des Wassers Beweglichkeit einem bildmäßigen Festhalten sich entzieht, Gras und Kräuter zu gering erscheinen, so bleibt der Baum das sichtbarste Zeichen der unbelebten Natur, ihr prägnantestes Symbol. Man könnte beinahe sagen, daß der Baum erst die Landschaft ausmacht.

Sobald die deutsche Graphik aus den plumpen Erzeugnissen der ersten Versuche zu bildmäßigen Darstellungen einlenkt, ist ihr die Zeichnung von Figuren, und allenfalls Architekturen durch deren klares Wesen ermöglicht, doch mit dem schier unentwirrbaren Komplex einer Baumkrone setzt sich der mittelalterliche Graphiker auseinander, indem er sich Schemata zurechtlegt, vielmehr: entlehnt; und zwar entnimmt er sie der ausgeprobten handschriftlichen Uebung.

Aus diesem Grunde ist an erster Stelle eine Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen zeichnenden Künsten im weiteren Sinne, also mit der Handschriftenillustration nicht zu umgehen.

Allerdings ist «ein eigentlicher Beweis dafür, daß die ältesten Bilddrucker aus den Kreisen der Schreiber und Bilderverfertiger von Gewerbe hervorgingen, noch nicht erbracht

worden[1]», obwohl sich manches dafür anführen läßt. Doch «kaum ein Element der Formensprache früher Holzschnitte ist ohne ein genau entsprechendes Gegenstück in irgend einer zurückgebliebenen Bilderhandschrift».

An den Handschriften der Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert und den späteren ist aber nicht nur zu ermessen, was die Zeichenkunst der Zeit für den Tagesgebrauch vermochte, sie bergen auch die Keime späterer Entwicklung, denn ihre Illustratoren tasten sich in ihnen bald vorsichtig, bald ungestüm, ja draufgängerisch zu immer neuen Versuchen durch. Was diese oft leicht kolorierten Illustrationen von den eigentlich graphischen Werken unterscheidet, das ist die aus der bequemeren Handhabung sich ergebende Zwanglosigkeit der Gestaltung, die dem mühsam arbeitenden Formschneider, und — wenn auch nicht in diesem Maße — dem Kupferstecher versagt bleiben muß.

Was der zunftgerechte Illuminist leicht mit der Feder entwirft, oder mit dem Pinsel hintupft, erstarrt für den Graphiker zur Norm, die Wege, die jener spielend betritt, erobert sich dieser mühsam in jahrzehntelangen Anstrengungen. Ja, oft ist es dem Zeichner ein Leichtes, komplizierte, malerisch gedachte Formen mit einem undefinierbaren Gekritzel wiederzugeben, deren Möglichkeit in jener primitiven Zeit für die Graphik einfach ausgeschlossen ist.

Aus diesem Grunde ist die Handschriftenillustration zunächst als der große Vorratsspeicher der aus dem Mittelalter überkommenen Schemata anzusehen; dann aber: ist sie das Versuchsfeld der Graphik überhaupt. Unter beiden Gesichtspunkten ist die

---

[1] R. Kautzsch: «Einleitende Erörterungen zur . . . Handschriftenillustration des Mittelalters». Straßburg, Heitz 1894 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 3).

Baumzeichnung in den Handschriften des XV. Jahrhunderts hier zu betrachen.

Brinckmann[1] hat zuerst eine erschöpfende Darstellung der Wandlungen gegeben, die die Baumstilisierung im Mittelalter erlebt hat.

> Er schließt gerade da ab, wo ein neuer Abschnitt über die Baumzeichnung der hochentwickelten Handschriftenillustration des XIV. und XV. Jahrhunderts anfangen müßte. Die wertvollen, doch flüchtigen (weil in anderem Zusammenhange angeführten) Hinweise Kautzschs können über diese Lücke nicht hinweghelfen. Kämmerer kommt in seiner allgemein gehaltenen Studie über die «deutsche Landschaft» über Andeutungen kaum heraus. Von der Nennung anderer verstreuten Bemerkungen, welche gelegentlich monographischer Bearbeitungen von anderen Forschern gebracht wurden, kann hier füglich abgesehen werden.

Es müßte eine dankbare Aufgabe sein, gerade das letzte Stadium der Handschriftenillustration auf die Baumzeichnung hin zu prüfen, die Zeit, wo es einen Kampf zu führen galt, und zwar nach zwei Fronten, da doch von einer Seite die hochentwickelte Tafelmalerei allzu wirksame Konkurrenz schaffte, und von der anderen die mit Druck billig hergestellten Einzelblätter das Land überfluteten; reich und arm wurde so versorgt, und in dieser Not spannt die vordem so mächtige Zunft ihre höchste Kraft an, um den harten Kampf zu bestehen. Bekanntlich, mit wenig Erfolg. — Diese Bedrohung von zwei Seiten her gibt der Handschriftenillustration des XV. Jahrhunderts ihr Gepräge und ist auch an der Zeichnung der Bäume zu beobachten. Es ist eine Zeit der Gärung, da die alten Schemata keineswegs aufgegeben werden, und sich trotzig gegen die allerorts aufkommenden Neuerungen zu behaupten versuchen. Hier muß es genügen, diesen Prozeß kurz anzudeuten, insofern er für die graphischen Künste in Betracht kommt.

---

[1] A. E. Brinckmann: «Baumstilisierungen des Mittelalters». Straßburg, Heitz 1907 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 69).

Jahrhundertelange Uebung hat für die Baumzeichnung einige feststehende Typen ausgebildet, die seit etwa 1200 ständig wiederholt wurden.

Es sei hier auf die ausführliche Darstellung dieses letzten Stadiums bei Brinckmann verwiesen, — mit der Bemerkung, daß der von ihm sog. «Blätterkronbaum» zuletzt mit dem «Silhouettenbaum» Eines bildet, vielmehr diesen fast durchwegs ersetzt, und daß die allzu willkürliche Bildung des «Pinienzapfenbaumes» nahezu verschwindet.

Den Haupttypus bildet die lineare Abstraktion in der Form des «Flächenbaumes». Das einzige Bemühen der Phantasie geht dann nach immer abwechslungsreicherer Gestaltung der Blätter, die die Baumkrone bilden, indem gleichzeitig die rein ornamentalen Formen immer mehr bekannte Gebilde nachahmen, so etwa, daß das Herzblatt ein Lindenblatt andeuten soll, die Doppellilie ein Eichenblatt, der Dreipaß den Ahorn etc. Sie wachsen durchwegs unorganisch, büschelartig aus dem Stamme heraus; seltener erfahren sie eine Lockerung durch Gruppierung der Blattmasse mittelst der Aeste und Zweige.

Auch behaupten sich noch hartnäckig rein imaginäre Bildungen, wie sie z. B. die bekannte «Toggenburg-Bibel [1]» aufweist: radial gruppierte, längliche, tropfenartige Blätter die nur der kalligraphischen, saloppen Pinselführung des massenhaft produzierenden Illustrators ihr Dasein verdanken.

Abseits von jener allgemeinen Art geht die Entwicklung der (von Brinckmann als «Kugelbaum» bezeichneten) Form, die die Erscheinung des Gewächses als Ganzes erfaßt und außer dem Stamm und der Laubmasse auf keine weiteren Unterscheidungen sich einläßt, die ich somit «Massenbaum» nennen möchte, da ja diese Masse nur in seltenen Fällen eine Kugel-

[1] Berlin, Kupf. Kab. — Vgl. J. Springer: «Die Toggenburg-Bibel» im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlg. 1900.

form annimmt, vielmehr meistens in Dreieckform auftritt, die sich dann in drei Ausläufer spaltet, je einen nach oben nach links und rechts, womit das Wesentliche der Laubentfaltung angegeben ist. Nun ist zwar diese Form viel einfacher, als die andere des Blätterbaumes, doch in den Augen eines mittelalterlichen Illustrators, die auf lineare Werte eingestellt waren, mußte ihr etwas Unkorrektes, Illegitimes anhaften. Er entschließt sich nur ungern zu ihrer Anwendung, meist nur, wenn ihn Eile dazu zwingt, aber wohl auch, wenn ihn das sinnlose Wiederholen der Blattbäume langweilt.

Lehrreich ist dafür eine Handschrift des Berl. Kupf. Kab. (123.), ein «Leben des hl. Augustin», das im ersten Drittel nur sauber ausgeführte Zweigblattbäume aufweist, und dann auf einmal sich mit einem Gekritzel begnügt, welches nur die Kontur angibt, und mittels farbiger Bemalung zusammengehalten wird. Eine andere Hand scheint hier ausgeschlossen, überdies wiederholt sich dieser Vorgang viel zu oft, um nicht als symptomatisch aufgefaßt zu werden.

Kautzsch[1] ist bei seiner Untersuchung über eine Gruppe von Handschriften auf diese Doppeldarstellung aufmerksam geworden: . . . . . «Die Blätter zerfallen in zwei Klassen: beiden ist der naturalistisch knorrige, oben verästelte Stamm eigen, mit dem stehenden Aststumpf. Die Krone dagegen wird bald durch einen Büschel ganz großer Blätter der verschiedensten Form versinnlicht («Blätterkronbaum»), bald durch eine unregelmäßige Zeichnung, welche zusammenhängende Laubmassen darstellen soll («Gekritzelbaum»). Auch ganz naturalistische Bäume gelingen, sobald beabsichtigt wird, bestimmte wirkliche Baumarten vorzuführen. Die Palme z. B. . . . . findet sich schon beim Zeichner A. Die Laubkrone wird hie und da durch bunte Früchte, Blumen etc. oft recht unorganisch belebt.» In dieser Darstellung sind die einzelnen Elemente klar angegeben, wenn auch ohne systematische Einfügung in die Entwicklung der Baumzeichnung, auf die es dem Verfasser gar nicht ankam.

---

[1] Kautzsch: «Die Werkstatt Diebolt Laubers in Hagenau». Ztft. Bibl.

Noch eingehender belehrt über diesen Vorgang eine «Geschichte des alten Testaments» der Berl. Kön. Bibl. (M. g. f. 565), deren Zeichner nach den erwähnten zwei Stadien zu einem dritten übergeht, zur richtigen Kugelform, die er sogar gegen Ende der Handschrift zu schraffieren unterläßt.

Es ist, wie eine Empörung über das akademische Nachklappen der vorgeschriebenen Norm, in dieser Art, die ja zum Ziele viel rascher und müheloser führt. Der entwicklungsfähige Keim in ihr ist die richtige, obgleich grundsätzlich anders geartete Beobachtung, die ihr zu Grunde liegt. Die Analogie mit dem Durchdringen des Impressionismus — auch in den graphischen Künsten, erscheint hier unabweisbar.

Um die Wende des XIV. rund XV. Jahrhundert malen die Illuministen des Herzogs de Berry ihre unübertroffenen Horarien, die mit einem Ruck neuzeitliches Sehen bekunden [1]. Diese mit hellen Tupfen modellierten Massenbäumchen mußten wie ein unerhörtes novum auf die Zeitgenossen wirken, mußten eine Entschuldigung und eine Stütze für alle wagemutigen Abbreviationen der Baumzeichnung von nun an bieten.

Der Zeichner der «Reise des Johann von Mandeville nach dem heiligen Lande» (Berlin, kgl. Bibl. Mgf. 204) wagte um das Jahr 1430[2] einen Wald («Wolt») auf die Weise darzustellen, daß er mehrere Reihen runder Kuppen hintereinander stellte, und nur die erste durch lose Strichelchen als Laubmassen bezeichnete, die ferneren aber mit horizontaler Schraffierung abgetan hat.

Jener Vorgang, der allerdings zur Flüchtigkeit verführte, wurde noch in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts mit Eifer aufgegriffen und es bildete sich bei der Handschriftenillustration,

---

[1] Die beste Ausgabe von Durrieu: «Les très riches heures». Paris 1904.

[2] Plattdeutsche Mundart.

eine Art Uebereinkommen, welches für die spätere Buchillustration folgenschwer werden sollte. Bei den heiligen Geschichten, den Bibeln etc., die doch die überwiegende Mehrzahl aller Manuskripte waren, ergab sich zu oft die Notwendigkeit Bäume zu zeichnen, als daß man nicht freudig die neue, stenographische Art in allen jenen Fällen, wo es galt, die Landschaft schlechthin, als Szene des Vorganges zu kennzeichnen, aufgegriffen hätte. Nun gab es aber traditionelle Darstellungen, in denen der Baum eine symbolische, feststehende Bedeutung hatte, unter keinen Umständen fortgelassen werden durfte, und bei denen es wohl unstatthaft gewesen wäre, loses Gekritzel statt der überlieferten Form zu geben; in diesen Fällen blieb man eben ruhig beim Alten.

Die Handschrift des Berl. Kupf. Kab. «Bilder aus dem alten Testament» (78 A 17), um 1450, hat durchwegs einen Gekritzelbaum, der durch salopp gezogene Schraubenlinien, der Leichtigkeit des Linienzuges wegen besonders beliebt[1], einen höchsten Grad von Flüchtigkeit erreicht. Trotzdem erscheint hier die wohlbekannte Weinranke, beim «Traum, den pharaons schenk sach», ein zierlicher Zweigblattbaum, als «mandelrut Aarons» unter gestaltlosen Stabstämmen, ebenso Mosis Gebüsch, und eine Eiche als Traumbaum Nabuchodonozors.

Diese Unterscheidung kann nicht genug betont werden. Es sind eben die ersten Versuche der Spaltung zwischen dem Baum als Species und als Specimen, zwischen «Baum» und «Bäumen». — Hier spielt sich noch dieser Vorgang sozusagen embryonal ab; es sind durchweg visionäre, oder hieratische Bäume, die eine Einzelbehandlung verlangen und als solche Träger der Tradition und der akademischen Routine sind. In der graphischen Uebung werden ihnen die Bäume des Vordergrundes entsprechen, gegen welche die Bäume des

[1] Vgl. ähnliche Spiralen in der erwähnten Geschichte des alten Testaments der Kgl. Bibl. Berlin (Ms. g. f. 565).

fernen Plans in der Sorgfalt der Ausführung zurückstehen und sich eine flüchtige Behandlung gefallen lassen müssen. Diese aber eignen sich in ihrer Vernachlässigung vortrefflich zu Versuchen, sie werden zur anima vilis der experimentierenden Formschneider und zu Trägern des Fortschritts, der dann zurückgreifend bei den Bäumen des Vordergrundes Anwendung findet. Und so schließt sich der Kreis.

Kapitel I.

EINZELHOLZSCHNITTE.

Es wäre am einfachsten, die Schemata der Baumzeichnung der ersten Holzschnitte als etwas allenfalls mehreren Nationen gemeinsames darzustellen. Trotz der trennenden Entfernungen und schier unüberwindlichen Hindernisse wurde jedes ikonographisch haltbare Schema mit einer wunderbaren Begehrlichkeit bei den Kulturnationen der Zeit aufgegriffen und zäh festgehalten; die nationale Differenzierung setzte ja erst im Laufe des XV. Jahrhunderts zögernd ein. Allein es ist nicht gleichgültig, ob die Errungenschaften der deutschen Graphik auf dem Wege der Entlehnung einer halbfertigen Technik zustandekamen, ob sie nicht vielmehr dem widerspenstigen Material in ungewohnten Mühen abgerungen worden sind. Wiederholt wurde in der Kunstgeschichte beobachtet, wie die ersten Erfinder zugleich den Stoff am zweckmäßigsten meisterten; das Ringen läßt eben in tiefere Schächte der Möglichkeiten blicken und mit ihnen rechnen. Die scheinbar selbstverständlichen Abbreviationen der Schwarzweißkunst erfordern viele Jahre erfolgreicher Versuche und dürften kaum den Nürnbergern und Straßburgern mühelos in den Schoß gefallen sein. Es wird sich letzten Grundes um die Trace einer großzügigen Entwicklung handeln, deren Primat kaum gewissenhaft genug zu untersuchen wäre.

Was den Ursprung der Formschneidekunst anbelangt, so bot die Tatsache, daß die erdrückende Mehrzahl der vorhandenen Holzschnitte auf deutschem Boden aufgefunden und aufbewahrt wird, daß die wenigen, welche handschriftliche Zusätze tragen, deutsche Sprache aufweisen und nach Oberdeutschland weisen, endlich, nicht am wenigsten, ihre Uebereinstimmung mit der deutschen Kunst jener Zeit, Gründe genug, an ihrem deutschen Ursprung nicht zu zweifeln. Man muß nur nicht außer Acht lassen, daß der «demokratische» Formschnitt im Gegensatz zu der fein nuancierten Miniaturkunst der Zeit als die Forderung des Marktes, als Vertriebsartikel bei den unzähligen Pilgerfahrten und der immer mehr wachsenden Heiligenverehrung aufkam und gerade beim deutschen, reich werdenden Bürgertum sofort Anklang fand.

Bei den meisten hier angeführten Blättern konnte aus guten Gründen (die im knappen Auszug im Anhang angegeben worden sind) deutscher Ursprung vorausgesetzt werden. Aber auch auf die Gefahr hin, daß die Zukunft dies oder jenes Blatt dem deutschen Formschnitt streitig machen sollte, mußte eine Zusammenstellung erreicht werden können, welche das Gesetz der Entwicklung klar machte, ohne durch Entziehung vereinzelter Glieder einer Erschütterung ausgesetzt zu sein.

Bibliographische und polemische Notizen sind — nach Möglichkeit — dem Anhang vorbehalten worden.

Die Gruppierung der illustrierten Handschriften nach Ländern und Zeiten ist durch ihre sorgfältige Ausführung, sowie durch den begleitenden Text, ja vielfach genaue Datierung wesentlich erleichtert; auf unüberwindliche Schwierigkeiten stößt man dagegen bei der Sichtung der ersten Holzschnitte. Zeit der Entstehung, Ort und zwar nicht etwa die «Landschaft», sondern einfach: ob deutsch oder — nichtdeutsch, ist in vielen Fällen, oft, wo mans am nötigsten brauchte, fraglich.

Der großangelegte «Manuel» von Schreiber bietet außer peinlich genauen Beschreibungen und Aufzählungen

der Aufbewahrungsorte keine sicheren Handhaben zu Datierungen und Bestimmungen, weil seine vagen Vermutungen nicht über das vollkommene Dunkel hinweghelfen können. — Die älteren Arbeiten, Reproduktionswerke, wie das Essenweins «Holzschnitte des XIV. und XV. Jahrhunderts im Germ. Museum», Schmidts «Interessante Formschnitte des XV. Jahrhunderts . . . . . in München» mit dem Nachtrag «Interessante Formschnitte», Weigels und Zestermanns «Anfänge der Druckerkunst» über die in den 70er Jahren nach allen Richtungen[1] verstreute Collectio Weigeliana, dann die neuen: Dodgsons «Catalogue of the early German and Flemish woodcuts . . . . of British Museum», Bouchots «Les deux cents incunables xylographiques» und kleinere von P. Heitz verlegte Verzeichnisse der Sammlungen in Tübingen, Stuttgart, Zürich, St. Gallen, München, welche den Vorzug photographischer Reproduktionen gegen ältere Faksimiledrucke haben, klären nur zu sehr über die Tatsache auf, daß man in Bezug der räumlichen und zeitlichen Anfänge der Formschneidekunst über labile Hypothesen noch nicht hinausgekommen ist.

Während man vor 50 Jahren noch sicher zu gehen glaubte, indem man die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts als den Anfang, und Oberdeutschland als die Wiege der Formschneidekunst annahm, ist man allmählich darin schwankend geworden und aus der allzu großen Furcht, die Fehler jener Forscher nachzubeten, ist W. Schreiber in den andern verfallen, und nicht nur, daß er bei den frühesten, datierten Holzschnitten das Datum erheblich hinaufrückte, aber in dem ganzen Werke ist die auffallende Tendenz, so spät als möglich zu datieren, sichtbar.

Solange es noch galt, in erster Linie das Technische des Formschneidens im harten Metall oder spröden Holz zu bewältigen, vermied es der Zeichner, Bäume, die durch ihre unfeste Umriß- und Binnenzeichnung hohe Anforderungen an seine Abstraktionsfähigkeit stellten, in den Bildern anzubringen; er begnügte sich eben mit dem Allernotwendigsten. Dies zieht nach

---

[1] Meist Germ. Museum, Paris, London.

zwei Seiten hin Konsequenzen nach sich. Formal, indem er krampfhaft an der überlieferten Gestalt des Baumes festhält, dieselben Abbreviationen zu unzähligen Malen wiederholt und gegenständlich, indem er den Baum nur in genau bestimmten, durch die Tradition festgelegten Darstellungen, dann aber ausnahmslos, verwendet, so bei den Einzeldarstellungen, etwa der hl. Christophorus, Hieronymus, Sebastianus. Wenn bei anderen Darstellungen Bäume ausnahmsweise vorkommen, wird jede Möglichkeit einer individuellen Gestaltung, vom Bann der Ueberlieferung niedergehalten und innerhalb der gebräuchlichen Schemata variiert.

Das Interesse des Formschneiders und seine Fähigkeit drängt ihn nach der Seite der Variationen innerhalb einer Fläche und bleibt durch diese begrenzt. Dies findet seine Begründung in dem Zeitalter, das ein Zeitalter der Flächenkunst ist, im Norden noch mehr, als in Italien. Für die Zeichner, mögen sie noch so gewandt sein, ist es viel bequemer neue Ornamente für die Baumkrone auszudenken, als sich auf das Vorbild der Natur zu besinnen.

Mit der unentwickelten Raumempfindung des Jahrhunderts hängt es wieder zusammen, daß der Formschneider mit einzelnen Baumdarstellungen auszukommen glaubt, ohne ernste Versuche einer Raumvertiefung. Daher kann eine Darstellung dieser ersten Stadien ruhig die Erscheinungsformen der Bäume ins Auge fassen, ohne sich mit ihrer landschaftlichen Verwendung zu befassen. Für diese ersten Jahrzehnte des Kampfes zwischen den Gewohnheiten der Formschneider und ihrer zähen Beobachtungsgabe, gilt es schlechthin: eine Morphologie der Baumpflanze zu geben, da ihre Biologie — um im Bilde zu bleiben — dem primitiven Zeichner fast ganz verschlossen bleibt.

Die ersten graphischen Darstellungen des Baumes sind übermäßig groß, aus großen Blättern gebildet.

Sie treten entweder wie beim hl. Christoph (Fig. 1a u. b), [Berlin, K. K. S. 1355], beim Christoph (Fig. 2), [Nürnberg, G. M. S. 1352] in der Form einer Blätterkrone auf, mit der einzigen Abwechslung von Oval und Dreipaß, oder sitzen einzeln auf Stielen, wie beim St. Georg zu Pferde (Fig. 3a u. b), [Nürnberg, G. M. S. 1447], bei dem auch als Kuriosum ein letzter Ausläufer des im XV. Jahrhunderts verschwindenden Pinienzapfenbaumes zu verzeichnen ist.

Der «Christus am Oelberg» (Fig. 4), [Paris, B. N. S. 185] zeigt auch noch die Gestalt des Silhouettenbaumes, der Zacken- und Eichenblätter vom schwarzen Grunde sich abheben läßt. Dieses dekorative Element des schwarz gelassenen Grundes erfreut sich großer Beliebtheit und bleibt noch in späteren Jahren rudimentär erhalten in jener Form, die sonst jetzt im Blätterkronbaum fast ganz aufgeht. Der Eichenbaum mit Blättern wie er bei der vielumstrittenen Brüsseler Madonna (Fig. 5), [S. 1160] mit dem Datum 1418 oder auch mit Früchten, wie beim hl. Christoph (Fig. 6), [Berlin, K. K. S. 1357] oder der Madonna (Fig. 7), [St. Gallen F. 3] vorkommt, ist durchaus nicht als ein Hinüberneigen zum Naturalismus zu deuten. Er ist auf die Umwandlung aus der Doppellilie zurückzuführen, wie Brinckmann richtig bemerkt, und in dieser Form kommt er schon viel früher, so in der Manesseschen Handschrift[1] vor.

Formschnitte aus dieser Zeit sind sehr spärlich erhalten, aber ihre großzügige Art sichert ihnen eine besondere Stelle unter allen. Es ist, als ob ihnen die ersten kühnen Versuche eine eigenartige Weihe verliehen hätten; in ihrer herben Strenge wirken sie mit der eindringlichen Wucht sakral primitiver Erzeugnisse.

Gleich darauf aber galt es, dem Problem näher auf den Leib zu rücken.

Ein Meister der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts sieht wohl das unentwirrbare Laub eines Baumes, doch er vermag

---

[1] Beste Abbildung F. X. Kraus: «Manessische Handschrift», Heidelberg.

noch nicht in anderen Kategorien, als denen einer strengen Systematik zu schauen. — Nicht die Wiedergabe der schwellenden, der Einzelbeobachtung sich entziehenden Laubmassen lockt ihn, sondern deren prägnanteste Fassung, eine endgültige, übersichtliche Form: was sie an Realität einbüßt, muß sie an Präzision wiedergewinnen. Als wesentlicher Bestandteil des Baumes rettete sich aus dem Mittelalter herüber in die neue Zeit nur: das Blatt. Welchen Weg soll der Formschneider nun einschlagen, wenn er das wertvolle Element nicht preisgeben und doch die Baumkrone differenzieren will?

Er löst sie eben in einzelne Gruppen auf, nachdem er es durch die Zwei- respektive Dreiteilung des Hauptstammes eingeleitet hat, so daß jeder Ast jetzt sein eigenes Gefieder bekommt. Jede solche Gruppe bleibt nun entweder sonst undifferenziert als Blätterkomplex, oder der neue Ast wird zu einem Zentrum, zu einer Kristallisierungsaxe, einer Gastrula vergleichbar, die im ungestümen Teilungsdrang das Prinzip der Differenzierung gleich auf das neue Stadium überträgt, indem sie die Blätter eines Astes nach Zweigen ordnet. Häufiger indessen stockt die Entwicklung, und die Blätter werden in Form von Blumen, Sternen, Fächern geordnet, welche allerdings den Gesetzen der botanischen Morphologie zuwiderlaufen und nicht anders zu deuten sind als ein Sichruhegönnen in der steten Entwicklungssucht, ein Sichsammeln zur neuen, befreienden Beobachtung der Natur. Im Laufe des XV. Jahrhunderts, als in Einzelholzschnitten sowohl, wie in typographischen Werken längst vorgeschrittenere Formen aufkamen und angewendet wurden, sind jene willkürlichen Gebilde die Nachzügler, die mit ihrem veralteten Atelier-Schema das Neue überwuchern, nicht selten erdrücken und hemmen.

Wenn im Folgenden aus methodischen Gründen vielfach Baumbildungen verschiedener Zeiten innerhalb von ca. 50 Jahren, von 1420 bis 1470, einander gegenübergestellt werden, so geschieht es nicht nur wegen der Schwierigkeit

der Zeitbestimmung, sondern auch weil es hier hauptsächlich auf eine systematische Darstellung ankommt; dasselbe gilt auch für die Ortsbestimmung, die ja noch schwankender ist. Die Bemalung des Holzschnittes, der man bis unlängst (und noch bei Schreiber), einen so großen Wert beimaß, kann kaum ernstlich als Handhabe dienen; als ob die Farbenzusammensetzung nicht Zufallssache und auch Gemeingut wäre!

Es ist eine günstige Fügung, daß der früheste der wenigen datierten Holzschnitte, der berühmte «Buxheimer Christoph» (Fig. 8 a—e) aus dem Jahre 1423, [Manchester, Rylands Libr. S. 1349,] gleich fünf Arten der Baumzeichnung aufweist, die einen erwünschten Maßstab für deren Stadium bieten.

Vorausgesetzt, daß man das Datum nicht anzweifelt, gibt dies nicht nur einen terminum ante quem für den Grad der Entwicklung der einzelnen Formen, sondern auch einen terminum post quem dafür: es ist sicher, daß gewisse Baumformen des «Christophs 1423» in diesem Jahr bereits bekannt sind, von anderen dagegen ist anzunehmen, daß sie noch nicht ausgebildet sind. Das Ergebnis ist, daß in dieser Zeit schon Ansätze zur zentralen Blattgruppierung vorhanden sind, diese aber noch nicht durchgeführt ist, daß ornamentale Formen teilweise naturalistischen weichen (Herzblatt als Lindenblatt), ja, der Versuch gemacht wird, eine Palme (ständiges Attribut des Christophorus) naturgetreu mit Früchten zu versehen, endlich daß auch eine korrumpierte Form ausgebildet ist, die keinem Blattbaum ähnlich ist, und aus willkürlich gestellten Lappen besteht. Sie ist weder an ornamentale noch an reale Formen anzureihen und wird dann oft wiederholt, so beim Hieronymus (Fig. 9) [Berlin, K. K., S. 1535][1], im Oelberg (Fig. 10) [Nürnberg, G. M., S. 208]. Es ist schwer zu entscheiden, ob er zwangloser Aneinanderreihung von Blättern seine Entstehung verdankt, oder einem mißglückten Versuch, die Baumkrone vertikal, meridianartig, zu gliedern.

Die Legende des hl. Christophorus gehört zu jenen, die, weil sie in einer Landschaft vorgehen, kaum eines Baumes ent-

[1] Vgl. unten S. 18.

behren können, und wäre es auch nur der keulenartige Baumstamm der Stütze, der oben mindestens ein paar Zweige, am häufigsten Palmwedel trägt. Oft beleben beide Ufer des Stromes zahlreiche Bäumchen, die eine günstige Gelegenheit zu allerlei Variationen bieten. Aehnlich wird die «Geburt Christi» (Fig. 11) in eine baumreiche Landschaft verlegt; ein Blatt in St. Gallen (84) mit Zackenblattbaum erinnert lebhaft an den «Christoph 1423» und ist ohne Zweifel in einen Zusammenhang mit ihm zu bringen.

Auch der hl. Hieronymus wird, sofern er nicht seine einsame Zelle einnimmt, inmitten sprießender Natur dargestellt und bildet ein Gegenstück zum hl. Christophorus.

So erscheint er in dem erwähnten Blatt des Berl. K. K. (S. 1535) ungefähr aus der Zeit des Christophs 1423, so im späteren Londoner [Brit. Mus. S. 1538] das auch die früheste Form der Tannenbäume zeigt. Weigel beschreibt sie als «stumpfe Kegel, in denen Stamm und Aeste federartig gezeichnet sind». Diese flächenhafte Projektion, die wie ein Längsschnitt anmutet, kommt in dem Hieronymus des Germ. Mus. (S. 1547) durch spitzes Auslaufen der Kegel der Natur noch näher; als ein gleichschenkeliges Dreieck (Fig. 13) wird sie abstrahiert in der Heimsuchung des Berl. Kupf. Kab. (S. 52)[1], steht aber ganz abseits von jenen kühnen Silhouetten, die erst in der Buchillustration auftauchen werden (Lirars Chronik).

Als eine Analogie für das parallele Auftreten der abstrakten neben den konkreten Formen wäre der laublose Baum anzuführen.

Er kommt in zwei Gestalten vor: entweder als konturierte Astzeichnung, so in der hl. Elisabeth (Fig. 14) [St. Gallen, F. 36] und in gleichzeitigen Planetenbüchern, oder als realistisches Gewirr von krausen Linien, sei es zur Bezeichnung der Stimmung, im «Jüngsten Gericht» (Fig. 15) [Paris, B. N. S. 612], sei es als willkommene Abwandlung,

[1] Vgl. unten Fig. 37.

wie beim Hieronymus (Fig. 16) [München, K. K. S. 1541] (Als eine Schnurre ist der Kauz darauf zu betrachten).

Solche realistischen Formen schließen etwa die andern nicht aus, sie gehen parallel nebeneinander und finden ihre Daseinsberechtigung, die einen in ornamentalen, die andern in Realitätswerten.

Eine weitere Stufe, wenn auch keinen Fortschritt, bedeutet die zentrale Anordnung der Blätter in sternartigen Gruppen, die gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts auftritt.

Entweder sind es weiß ausgesparte Sterne auf schwarzem Grund, so im «Martyrium des Johannes Evangelista» (Fig. 17) [Nürnberg, G. M., S. 1524], oder diese Folie verwandelt sich in ein Wiederholen der Sternblätter in Schwarz, was einen Fortschritt zur Natur bedeutet, da doch der Baumschlag in Wirklichkeit meist helle Stellen auf dunklem Grund zeigt. Gute Beispiele bieten ein «hl. Hieronymus» (Fig. 18) [Londoner B. M., S. 1546], und ein «Christophorus» (Fig. 19) [in englischem Privatbesitz, S. 1351]. Das letztere Blatt weist übrigens auch zwei andere Formen auf, die nur in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vorkommen: Blattrippen und einen Horizontalschraffenbaum; ein Beispiel, wie zäh trotzdem an der Sternform festgehalten wurde. Tatsächlich wird sie noch oft in typographischen Werken wiederkehren (und nicht nur, wie Weigel meint, «in Augsburger Drucken 1472—74»). Die Anhäufung der Sternblätter wie im «Oelberg» (Fig. 20) [Paris B. N. S. 184] erinnert an italienische Schemata wie sie — allerdings erst in illustrierten Büchern (Aesop, Venedig) vorkommen.

Eine Lockerung, eine mehr zwanglose Aneinanderreihung blumenartiger Gruppen, meist mit reicher Verästelung und Verzweigung, kündigt schon die zweite Hälfte des Jahrhunderts an.

So im «Oelberg» (Fig. 21) [München, K. K. S. 192], übrigens noch neben einer Fächerform, oder noch klarer im «Schrecken der Krieger» (Fig. 22) [München, K. K. S. 214], das wohl nur aus Versehen von Schmidt auf 1410—30 datiert wurde[1], da es doch die entwickelte Kugel-

[1] oder doch nicht von Schmidt? Vgl. seine Verwahrung gegen die Datierungen des Reproduktionswerks in den Int. Formschnitten.

form mit Horizontalschraffierung zeigt. Die beiden Blätter gehen auf Peter zu Ulm zurück, der für die 80er Jahre dieses Jahrhunderts in Betracht kommt.

Der Uebergang zur symmetrischen Blättergruppierung um einen Zweig herum, ergab sich am ehesten bei Palmen;

ein datierter Christophorus (Fig. 23) aus dem Jahre 1468 (Stuttgart, S. 1379) wird indessen eher eine Weide dargestellt haben wollen, ebenso ein hl. Sebastian (Fig. 24) [London, B. M., S. 1232]. Sonderbar genug bleibt die Form vereinzelt in deutscher Graphik; umso beliebter ist sie im italienischen Holzschnitt, der mit Zweigblattbäumen die Hälfte seines Bedarfs bestreitet. Dies führt zur Vermutung, daß er doch ein südliches Gewächs, etwa einen Oel- oder Citronenbaum darstellen sollte.

Die Anordnung in Dreizahl endlich tritt meist in der vom Mittelalter her geläufigen Dreipaßform auf;

so bei der «hl. Katharina» (Fig. 25) [Nürnberg, G. M., S. 1338] oder bei den «Wilden Männern» (Fig. 26) [München, H. B., S. 1988a, Leid. 46], auch gelockert, wie in der «Flucht nach Aegypten» (Fig. 27) [München, H. B., S. 120a, Leid. 3] oder als Komplex von dreiteiligen spitzen Blättchen; in gedrängter Form, beim «hl. Sebastian» (Fig. 28) [München, K. K., S. 1681], mit schwarzer Folie im «hl. Sebastian» (Fig. 29) [Berliner K. K., S. 1683] (wo man unwillkürlich an den etwa gleichzeitigen Meister der Liebesgärten denken muß).

Die Dreipaßgruppierung erklärt sich aus den Gewohnheiten der Handschriftenillustratoren, der Zusammenhang aber mit dem Blatt beibt da noch gewahrt.

Er verschwindet ganz bei Baumkronbildungen, die aus Kreispunkten auf schwarzem Grund bestehen,

wie bei der an Bäumen reichen «Grablegung» (Fig. 30) [Paris, B. N., S. 517]. Die Technik und die Wirkung bringen sie in die Nähe der Schrotblätter (s. unten).

Ebenso mittelalterlich sind die verschwindenden Rankenbäume, so ein hl. Onuphrius (Fig. 31) [Nürnberg, G. M., S. 1643], eine vermittelnde Stelle nehmen Rosenbäume ein, wie bei einer hl. Dorothea (Fig. 32) [Nürnberg, G. M., E. 6].

Blattrippen zeugen von detaillierter Beobachtung, und dürften kaum vor 1450 in Anwendung gekommen sein.

Ein hl. Wendelin (Fig. 33) [Nürnberg, G. M., S. 1732 und St. Gallen?] hat schon ausgebildete Zweigblätter, ebenso ein «Christuskind mit Kelch» (Fig. 34) [St. Gallen, F. 7].

Fernbäume wagt man noch lange Zeit nicht anders, als die des Vordergrundes darzustellen:

so den fernen Wald im «hl. Hieronymus» (Fig. 35) [München, K. K., S. 1530], manchmal geraten sie auffallend kleiner, so in der «Hinrichtung Johannes des Täufers» (Fig. 36) [Berlin, K. K., S. 1516].

Es gehört schon ein gehöriges Maß von unbefangenem Sehen dazu, entlegene Sträucher und Baumkronen in Kugelform mit horizontaler Schraffierung darzustellen, wie im erwähnten «Schrecken der Krieger» (München, K. K., S. 214) oder der, ebenfalls genannten, «Heimsuchung» (Fig. 37) [Berlin, K. K. S. 52]. Das letzte Blatt hat als dritte Form eine in einheitliche Gruppen aufgelöste Krone, eine Erscheinungsform, die schon ganz der folgenden Periode angehört.

In diesem Blatt sind zufällig drei Typen vereinigt, eine summa arboris: Dreieck, Oval, Kreis; die Baumform ist auf den knappsten Ausdruck zurückgeführt. Allein in den restlos geometrisierten Formen ruhen unsichtbar fruchtbare Keime, die im letzten Drittel des Jahrhunderts zur Entfaltung gelangen sollten. Doch bevor neue Hebel hier einsetzten, kam vorerst die Flutwelle der Blockbücher, eine Episode, die besonders behandelt werden will.

Kapitel II.

BLOCKBÜCHER.

Eine beträchtliche Steigerung erfuhr die schematische Baumzeichnung durch die Massenproduktion der Holzschnittbilderbücher, als welche die Blockbücher aufzufassen sind. Andererseits aber gediehen unter dem Druck dieser Kräfteanspannung latente Energien rascher, als es je bei der Herstellung von Einzelholzschnitten möglich gewesen wäre. Es ist deshalb notwendig, auf die Lebensbedingungen, denen die Blockbücher ihr Entstehen verdankten, einen Blick zu werfen: sie waren ausschlaggebend für die weitere Entwicklung der Baumzeichnung.

Unermüdliche Forschungen Gelehrter seit Heineckens[1] Zeiten, dessen Zusammenstellungen bis heute nicht entwertet worden sind, Werke Sotheby's[2], dessen Datierungen als zu frühe verworfen wurden, doch durch Heranziehung unbekannter Exemplare überaus wertvoll sind, endlich die erschöpfende Inventarisieruug Schreibers[3], von vielen andern nicht zu reden, ergeben doch durchaus kein klares Bild der interessanten, kurzen Episode des Blockbuchs, lassen im besonderen über das Verhältnis der deutschen Produk-

[1] «Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen», 1786.
[2] Sotheby «Monumenta Typographica».
[3] Op. cit. «Manuel etc.». Bd. IV.

tion zur niederländischen im Stich, wenn sie auch in jedem einzelnen Fall der Frage nicht ausweichen (s. Anhang)[1].

Um die Mitte des XV. Jahrhunderts erlangen die Holzschneider einen Grad von Handfertigkeit, der ihnen einen Kampf mit den Handschriftenillustratoren aufzunehmen gestattet. Sie haben sich gewisse Griffe angeeignet, gefällige Schemata zurechtgelegt, die hinter denen der andern nicht nur nicht zurückbleiben, sondern auch den Vorteil der leichteren Faßbarkeit voraushaben. Dabei kommt ihnen die Vervielfältigung der Schnitte zustatten, die schon rein numerisch eine für sie günstigere Lage schafft.

Ob nun der Wettstreit mit der massenhaften Produktion der neuerfundenen Buchdruckerkunst die Formschneider zur Herstellung von Bilderzyklen mit schriftlichen Zusätzen, also Blockbüchern, zwang, oder ob diese einfach das Uebergangsstadium zum illustrierten Buch darstellen[2], mag dahingestellt sein. Hier ist nur die Feststellung wichtig, daß diese wirtschaftliche Rivalität am Anfang der zweiten Hälfte des Jahrhunderts einem natürlichen Fortschritt, einer kontemplativen Versenkung in die Natur, fürs Erste die Säfte entzog. Die Miniatoren hinter sich, die Buchdrucker vor sich, so mußte der bedrohte Graphiker in dieser schweren Zeit den handfesten Gesellen vor den feineren den Vorzug geben.

---

[1] Solange man aber gezwungen ist, sich mit faksimilierten Reproduktionen in der Art der popularisierenden Pilinski-Pawlowskischen Ausgaben der Pariser Bibliothèque Nationale zu begnügen, kann die Erforschung nur mühsam vorwärts kommen. Es müßten wenigstens die wichtigsten Blockbücher so, wie die Biblia pauperum von Heitz und Schreiber, herausgegeben werden. Dann würde ein vergleichendes Studium einsetzen können, und könnten, nicht an letzter Stelle, die Schemata der Baumzeichnung zur Orientierung beitragen. Was Schreiber in seinem IV. Textband für einen Baumtypus der Biblia pauperum brachte, ist nur ein Versuch, und, in seiner Vereinzeltheit, ein recht zweckloser.

[2] Diese Meinung neuerdings vertreten von P. Kristeller in der Publikation der Graphischen Gesellschaft, wo Blockbücher durchweg erheblich früher als bei Schreiber datiert werden.

Allerdings scheinen die Niederlande hier das führende Land gewesen zu sein.

Bei den meisten Blockbüchern gehen die ersten — und besten — Ausgaben auf die Niederlande zurück, doch einerseits ist trotz der Scheidung der Länder die Grenze zwischen ihnen noch durchaus flüssig, so daß die Bezeichnung, «niederländisch» oft als «niederdeutsch» zur Unterscheidung von «oberdeutsch» gebraucht wird, andererseits aber kommt das, was als die Blüte der «niederländischen Kunst» des XV. Jahrhunderts bezeichnet zu werden pflegt, die Kunst der Rogier v. d. Weyden, Dirk Bouts, Hugo van der Goes und Memling so wenig in den Blockbüchern zum Ausdruck, daß man davon absehen muß. Von dem Baumschema Rogiers, der radialen Anordnung der Aeste[1], von der intimen Kennerschaft eines Dirk Bouts[2] von der herben Realität des van der Goes usw. drang nichts in den Werkstattbetrieb der fieberhaft arbeitenden Holzschneider.

Es galt, rasch und flott zu schaffen, da sprangen die erprobten dekorativen Stilisierungen der deutschen Kollegen ein, und so kam es, daß die deutschen Ausgaben von den niederländischen kaum auseinanderzuhalten sind.

Gleichviel: die ersten Blockbücher zeigen in der Regel Baumschemata, die um die Mitte des Jahrhunderts voll ausgebildet waren.

Die Apocalypsis Sti. Johannis (Fig. 38), welche zu den frühesten gehören dürfte, weist durchwegs den Blätterkronenbaum auf, mit fächerartiger Gruppierung. Interessant ist die Darstellung eines umgeworfenen Baumes bei einem «Terre motus»; die Ungelenkigkeit des Zeichners wagt an diesem keine Veränderung vorzunehmen, doch schon das Starren der entblößten Wurzeln in die Höhe ist von einer seltsamen Eindringlichkeit. Eine (V) Ausgabe (Lord Spencer) hat Sternblattbäume (Fig. 39). Das «Paternoster», welches von Schreiber für das älteste aller niederländischen und deutschen xylographischen Bücher gehalten wird, zeigt in seiner deutschen Ausgabe eine interessante Walddarstellung mit einem Hirsch. Die Inter-

[1] Vgl. die drei Altäre im Kaiser Friedrich-Museum (Berlin).
[2] Vgl. Rosen, Natur in der Kunst, S. 130 und ff.

valle der Bäume sind in sauberen Schraffen angegeben, die Bäume haben den Zweigblattypus, ebenso ein nebenstehender einzelner Baum.

In die veraltete Manier der flüchtigsten Handschriftillustration (Fig. 40) verfällt der Zeichner der Fabel vom kranken Löwen; die Bäume eines Waldes variiert er durch verschiedene Blattypen: Lanzett-Dreipaß, Eiche, ja sogar noch Kreispunktform sind da vereinigt.

In derselben Art sind die zahlreichen Wälder in der Legende des hl. Meinrad ausgeführt, soviel sich aus dem mangelhaften Faksimile ersehen läßt. (Ausg. v. Morel 1861.) Die Bäume der Passio Domini (Fig 41) stimmen auffallend überein mit einer «Grablegung» der Pariser Bibl. N. (S. 517) durch die Anwendung von Baumtypen, welche jene aufweist. Es ist noch immer die alte Leier. Es sei auf die so häufige Form des dürren Baumes hingewiesen, welche in der deutschen (von «Jung Hans» 1472) veranstalteten Ausgabe (Fig. 42) zur Hälfte mit Blumen versehen ist, gemäß dem Text: «Der Entchrist haißt die dürren Bäume plüen, und bald wieder dorren. Und also enndert er des luffts natur».

In der Einleitung wurde schon erwähnt, daß um diese Zeit bei den Handschriftenillustratoren eine abgekürzte Art der Baumdarstellung aufkam, die man die stenographische nennen kann. Noch mehr aber für den Formschneider war es eine wesentliche Erleichterung, wenn er nicht Blatt für Blatt nachzeichnen — und schneiden! — mußte, sondern den Umriß mit einem Ton, womöglich mit Horizontalschraffen ausfüllte. Bei der Massenproduktion der Blockbücher erschien auch das oft zu anstrengend, man ließ auch noch den Umriß (Schraffenbaum) oder auch die Schraffen (Umrißbaum) weg. Es kam der Baum als Schlagwort auf. Allerdings wagt man sich nur an die Fernbäume heran, an unwesentliche Landschaftskomponenten; die Hauptform bleibt noch immer der Blattbaum. Aber die Losung ist einmal ausgegeben, und die Beobachtung, daß auch die Silhouette den Baum vorstellen, zuweilen sogar richtiger vorstellen kann, macht man sich zunutze und stellt allerlei Versuche an. — Die Erfahrung der verwandten

Kupferstechertechnik springt da helfend ein und scheint in diesen Jahren von nicht geringem Einfluß auf die Holzschneidekunst gewesen zu sein. Ohne der folgenden Darstellung vorgreifen zu wollen, muß hier schon festgestellt werden, daß jenes summarische Verfahren im letzten Grunde nicht so sehr dem weichen Holzmaterial angepaßt ist, als vielmehr für eine Kupferplatte geeignet war. Doch wäre es geradezu verwunderlich, wenn sich eine derartige Erleichterung nicht spielend auch hier einbürgern würde.

Zunächst wird sie nur ausnahmsweise, gleichsam tastend, angewendet.

Ein «Liber regum» (Fig. 43), der zwar allgemein für niederländisch gehalten wird, dessen deutsche Ausgabe jedoch Hochegger in seiner Publikation[1] in die 60er Jahre setzt, weist noch vorwiegend Blatt- und sogar Kreispunktbäume neben Schraffenbäumen auf. Ebenso zeigen die «Sieben Planeten» (Fig. 44) neben bekannten Schemata auch schon den Schraffenbaum. Die mustergültige Lippmannsche Publikation[2] erweist zur Genüge, daß sie auf ein italienisches Vorbild zurückgehen und für die Beurteilung der zeichnerischen Kategorien jener Zeit ist es überaus instruktiv, zu beobachten, wie der italienische Stecher, sowohl der (Lippmann-) A als auch der B Gruppe, die Baumkronen in einer flaumigen Strichelmanier angab, nicht ohne das «Blumenschema» anzudeuten und wie dann der italienische Holzschneider der Serie in Pavia (Sammlung Malaspina) die Baumzeichnung in das ihm geläufige Sternblumenschema transponierte, und der nordische Formschneider seine zierlichen Kunststückchen vorführte, indem er den neuen Strömungen Rechnung zu tragen suchte. Lippmann schlägt für die «Planeten» das Jahr 1468 vor, aus dem Grunde, weil sie mit einem also datierten «Kalender» des Johannes von Gamundia verbunden waren.

---

[1] Hochegger: «Liber regum».

[2] Internat. Chalkogr. Gesellsch. für d. J. 1895. Der beigefügte deutsche Text kann zwar die Annahme ihres niederländischen Ursprungs nicht erschüttern, doch scheint mir Lippmanns Hypothese, die ihn erklären soll, allzu gesucht.

In diesem «Kalender» (Fig. 45) dessen deutscher Ursprung sehr wahrscheinlich ist, sind Bäume wesentliche Bestandteile der Darstellung der Monatsbeschäftigungen, sind aber trotzdem nicht mehr Variationen ausgesetzt, als etwa im «Liber regum» u. a. mit der einzigen Unterscheidung, daß die Wintermonate unbelaubte Bäume aufweisen.

Allmählich aber bürgert sich die neue Form immer mehr ein, sie wird ebenbürtig neben den andern angewendet, ja, noch mehr, wird selbst zur eigentlichen Baumform, sie verdrängt die andere in allen Fällen, wo es sich um keine Spezifikation handelt. Nur, wo es gilt, einen Baum als Darstellungszentrum, zu betonen, da bleibt die traditionelle Form bestehen, also etwa Paradiesbaum — oder, sei es Attribut, sei es Erkennungszeichen (Busch Mosis, Absolons Tod). — Beide Arten von Schemata werden durch die endlosen Wiederholungen der ungemein populären Blockbücher, die im Folgenden zu besprechen sind, zu festen Normen.

Die Biblia pauperum (Fig. 46), deren erste Ausgabe — nach Schreiber — kaum bekannt sein dürfte, ist für das geschilderte Stadium bezeichnend[1]. Neben Sternblattbäumen kommen da in großer Zahl Schraffenbäume vor, wobei nicht unerwähnt sein mag, daß der Zeichner einmal, in einem Schraffenkomplex unorganisch Aepfel anzubringen sich nicht scheut. Doch zeigen die Bäume bereits eine Tendenz zur Teilung in zwei «Stockwerke», ja, es kommt auch ein reiner Umrißbaum vor. Die Pariser 50-Blattausgabe hat eine bisher unbekannte Zierlichkeit in der Gestaltung des Kronenumrisses, der oft in ein paar spitze Enden ausläuft; auch weichen die Schraffen schon leise von der Horizontalen ab: es regt sich

[1] Obwohl sie zweifellos aus den Niederlanden stammt, dürften im Laufe von ungefähr zehn Jahren, in denen die zehn Ausgaben erschienen, deutsche Zeichner jene interessante Wandlung mit den Schraffenbäumen vorgenommen haben, wie sie im Berliner Exemplar (X A. nach Schreiber) festgelegt sind.

und brodelt im Leib der tonigen Fläche[1]. Auch im «Canticum canticorum» erscheinen beide Formen, nur daß hier auf die Blattbäume noch immer besondere Sorgfalt verwendet wird: und die Obstbäume der Braut Christi tragen anmutig geschweiftes Laub auf schlanken Stämmchen.

In innigstem Zusammenhang mit diesem Blockbuch steht das (so oft dann gedruckte) Speculum humanae salvationis (Fig. 48), dessen halb typo- halb xylographische Ausgabe in der Publikation von Berjeau (London, 1861) vorliegt. Das genannte Prinzip gilt auch für diese Marktware.

Abseits von jenem Typus steht der Kuppenbaum, wie er im Defensorium in violatae virginitatis Mariae (Fig. 49) zum Vorschein kommt. Er beruht auf der treffenden Beobachtung, daß die Baumkrone aus der Ferne den Eindruck erweckt, als ob sie aus ineinander geschachtelten Halbkugeln, Kuppen bestehen würde. Angesichts dieser grundlegenden Entdeckung ist es fast belanglos, ob nun diese im Einzelnen Schraffen bekommen, oder nicht. Ein Gegenstück dazu sind die schraffierten Kugelsträuche, die ineinander geschoben, in knappster Form ein Gestrüpp vortäuschen.

Es sind dies Neuerungen, die schon ein genaueres Einstellen des Auges auf die Baumdarstellung voraussetzen; parallel damit geht die Beobachtung, wie der Baum steht, und — wo er steht. Der Baum wird kaum mehr aus dem Zusammenhang gerissen und wie eine Topfpflanze auf den geeigneten Platz hingestellt, — er ist mit dem rund verwachsen, und seine Stellung ist durch seine Umgebung bedingt.

Indessen — wir greifen den Ereignissen vor. Im Blockbuch, das ja nach der Erfindung des Buchdrucks aufkommt, kommen natürlich Formen vor, die den typographischen Büchern eigen sind, und insofern erübrigt sich hierdurch die besondere Darstellung eines Teiles der Baumzeichnung in der Buchillustration.

---

[1] Die Schraffenbäume die S. im Bd. IV, S. 66—71 wiedergibt, haben eine rein informativ-bibliographische Bedeutung — und können, abgesehen davon, daß sie nicht mal richtig wiedergegeben sind, hier in keiner Weise herangezogen werden.

Man muß sich aber vor Augen halten, daß beide Herstellungsarten ineinander fließen, und eine Form der Baumzeichnung, die am Oberrhein schon heimisch ist, in Franken revolutionär wirken kann. — In den 70er Jahren; — denn nach 20, 30 Jahren wird das umgekehrt gelten. — Der Buchdruck verhalf zu diesem Austausch der Schemata, und das Wandern der Holzstöcke tat das Uebrige.

Es ist klar, daß damit ein Feststellen der Zeit und des Landes für das Aufkommen bestimmter Typen ungemein erschwert ist.

Kapitel III.

SCHROTBLÄTTER UND KUPFERSTICHE.

Schrotblätter gehören als Reliefschnitte zwar in eine Gruppe mit den «Holzschnitten» — wenn sie auch wohl meistens Metallschnitte waren —, doch die Art ihrer Technik, die beabsichtigte und erzielte Wirkung rückt sie in die Nähe der Kupferstiche. Gleichwohl gibt ihnen der schwarze Grund als Folie für die weiße Linie, auf die hin alles berechnet ist, eine Sonderstellung, die keiner von den genannten Techniken zukommt. Die Leichtigkeit, beliebige Kurven mit einem Messer, das einem Grabstichel wohl nicht unähnlich war, ins Holz einzugraben, verführte zu ornamentalen Spielereien, ließ die Phantasie auf Kosten der Einzelbeobachtung arbeiten. Kein sprödes Material zwang da zur Umwertung der bisher gebrauchten Mittel und die Sucht zu Variationen trieb wundersame Blüten, ohne Rücksicht auf die neu aufkommende, sich überall regende Lust zur treueren Wiedergabe der Natur. Alles, was irgendwie dekorativen Entwicklungswert hat, kommt hier zur Entfaltung: die schmiegsame Weinranke füllt leere Stellen aus, das gedrängte Schuppenmuster, modelliert durch zarte Strichelchen, bedeckt Baumkronen; Eichenlaub, welches im Holzschnitt plump wirkt, wird hier zum prickelnden Kleinmuster und ersetzt das Malerische jedes Farbenauftrages.

Es scheint, daß diese Technik nicht vor der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts aufkam, und ihre Blütezeit fällt wohl in die Zeit der Blockbücher. Wenn Schrotblätter trotzdem meist ein altertümliches Gepräge aufweisen, so liegt es eben an den ornamentalen Verzierungen, an atavistisch hierher verirrten Motiven der Gotik und Romanik, die jede naturalistische Regung erdrücken. In ihnen liegt aber auch ihr eigentümlicher Reiz.

Im hl. Christoph (Fig. 51) [München, K. K., S. 2590] kommen drei Baumtypen vor. Wenn auch die Baumkrone des Schuppen- und des Kreispunktbaumes dekorativen Rechnungen ihre Entstehung verdankt (was aus der identischen Zeichnung der Schuppenkräuter zu ersehen ist), so ist doch der Zusammenhang mit den Gepflogenheiten des Holzschnittes gewahrt; in den Horizontalschraffen des andern jedoch ist die Anlehnung an den verwandten Kupferstich, der sie einführt, offenbar. Der Habitus des gedrungenen Bäumchens spricht gegen eine Herübernahme aus dem modernen Formenschatz der Briefdrucker; auch ist eine Entwicklung mit der des Kupferstiches konform und durchaus unselbständig.

Eine Lockerung des Baumschlages wird erzielt durch ein Gliedern der Schuppen in Zweigformationen oder ihr Anbringen an Stengeln,

so St. Georg (Fig. 52) [Paris, B. N., S. 2633]. Auch nehmen sie hie und da einen merkwürdigen Umriß an, wie im hl. Christophorus (Fig. 53) [Paris, B. N., S. 2598]. Da sie aber nun doch Laub vorstellen sollen, tragen sie oft noch Blattrippen, wie im hl. Hieronymus (Fig. 54) [Berlin, München, K. K., S. 2672], dessen Schraffenbäume regelmäßige Schwellungen aufweisen: ein Prozeß, von dem bei der Besprechung des Holzschnittes noch die Rede sein wird.

Auch regelrechte Blattbäume sind hier keine Seltenheit, nur kommen sie fast durchwegs mit Modellierung vor,

und zwar entweder mit Längsrippen, wie im hl. Christophorus (Fig. 55) [München, K. K., S. 2592], oder mit Querrippen, wie im Hieronymus (Fig. 56) [Berlin, K. K., Holzschnitt 2674], wo auch ein Wald dargestellt ist. Ein Eichbaum, wie er im hl. Martin (Fig. 57) [München, K. K.,

S. 2704] den Heiligen flankiert, ergibt durch sein schier unentwirrbares Gekräusel von zierlich geschwungenen Eichblättern ein ornamentales Muster, das allerdings die Baumspezies gründlich verschleiert.

Aber selbst dieser konservative Zweig der Graphik kann sich der Entwicklung nicht verschließen.

Die mächtige Gliederung der Baumkrone in Gruppen und innerhalb deren in kleine Kompartimente, wie sie beim Holzschnitte gegen Ausgang des Jahrhunderts sich ankündigte, zeigt der herrliche «St. Christophorus zu Pferde» (Fig. 58) [Berlin, K. K., S. 2604]. Nun ist es aber eine Ausnahme, vgl. dazu Anhang.

Das XVI. Jahrhundert sollte keine Schrotblätter mehr sehen.

KUPFERSTICHE.

So wie der Ursprung der ersten Holzschnitte vom Zeugdrucke ihnen das Gepräge der großen Linien verlieh, so behalten die Kupferstiche in ihrem ersten Stadium die Eigentümlichkeiten der gravierten Goldschmiedeplatten, und die überzarte Strichelung, wie sie dem Spielkarten- oder Bandrollenmeister eignet, sollte erst später einer bewußten Schraffierung weichen. In diesen von der Nabelschnur der kunstgewerblichen Uebung gehemmten Erzeugnissen der primitiven Stichtechnik ist die Anlehnung an die Miniaturtechnik noch sehr deutlich sichtbar.

Andererseits ist es für diese primtiven Stecher charakteristisch, daß sie sich ihrer Mittel sehr wenig bewußt sind, und statt mit dem Stichel den Feinheiten der Form nachzugehen, sich eher an den um ein halbes Jahrhundert älteren Formschnitt halten.

Und, wie im Mittelalter der volkstümlichen Federzeichnung vor der Deckmalerei die kühnen Neuerungen der Baumzeichnung vorbehalten waren, so versagte sich auch jetzt die feinere Stichtechnik im Gegensatz zum Holzschnitt überraschende Formationen, indem sie spielend und sorglos fremde Typen verwendete.

Aus dieser allgemein geltenden Regel ergibt sich die Baumzeichnung der ersten Kupferstiche, wobei zu bemerken ist, daß

die Darstellung der Bäume hier noch seltener ist, als beim Holzschnitt; bei vielen Meistern findet man sie überhaupt nicht, bei den meisten nur spärlich. Fast bis zum Ende des Jahrhunderts ist es der E. S. Meister allein, der reichlicheren Gebrauch vom Baum macht, und er ist es keineswegs, der darin die Führung übernimmt.

Beim Meister von 1446 (M. der Berliner Passion), bestehen die spärlichen Bäumchen aus vielen Strichelchen, die in einige Spitzen auslaufen, analog den gleichzeitigen Miniaturen. — Und gleich bei ihm stellt sich auch schon (im «Oelberg») der wohlbekannte laublose Baum ein, allerdings in Umrißzeichnung, nicht etwa in reiner Linienzeichnung, wie es für den Kupferstich doch einfacher wäre.

Der Meister der Spielkarten, dem — nicht nur zeitlich — eine führende Stellung unter diesen «Primitiven» zukommt[1], beschränkt auch noch seinen Bedarf auf den laublosen und den gestrichelten Baum.

Das große Baumskelett der «Gefangennahme» (L. 1), [Fig. 59] ist gleich ein Prachtexemplar; es bildet den eisernen Bestand aller Nachfolger. Lehrs pflegt diese Form mit «Hirschgeweih» zu bezeichnen, was zur genetischen Erklärung beitragen könnte; man denkt an die Vertrautheit jener Zeiten mit diesem Tierschmuck.

Der dürre Baum dient aber auch als Gerüste für den belaubten, indem den Astspitzen Büschel einfach aufgesetzt werden. Dies ist die unorganische Form, die abgeleitete. Die Regel bilden winzige, undifferenzierte Kronen, die halb noch ihren Ursprung von den Miniaturen verraten, zur Hälfte auch schon die Abbreviationen der richtigen Fernbäume mitmachen, wie sie vom Holzschnitt her bekannt sind.

[1] Diese Feststellung, sowie die erste erschöpfende Darstellung der Anfänge des Kupferstichs verdankt man Lehrs, dessen vorbildliche «Geschichte des deutschen und niederländischen Kupferstichs», 1908, den Abschluß einer jahrzehntelangen Tätigkeit bildet, wenn sie auch in manchem den früher geäußerten Ansichten widerspricht. Hier wurde ihre Nummerierung beibehalten.

Die Gebilde des «Oelbergs» (L. 26), [Fig. 60] aus der Schule des Meisters sind noch altertümlich aus kleinen Bogen aufgebaut. Typisch dagegen sind Formen, wie sie am «Oelberg» (L. 1) bei Geisberg Taf. 3 vorkommen. Da ist schon der Versuch der Zusammenfassung der Krone und einer, wenn auch willkürlichen, Differenzierung unternommen.

Selbstverständlich bürgert sich auch hier der Blattbaum rasch ein und der Stichel gestattet sogar besondere Feinheiten des Details.

Beim Meister von 1462 steht er als Paradiesbaum in «Adam und Eva» (L. 55), [Fig. 61]. Dagegen verbindet der Baum der «Grablegung» (L. 58), [Fig. 62] die Eigenschaften des dürren Baums mit den zart gestrichelten Schwellungen der Krone.

Man hat kein Verständnis für das Unverträgliche beider Typen nebeneinander,

und so stehen beim Meister der Nürnberger Passion im «Judaskuß» (L. 66), [Fig. 63] Zweigblattbäume mit geschummerten Kronen, zu einer Gruppe vereint. Wenn dieser auch ganz holzschnittartig derbe Formen, wie im «hl. Augustin» (L. 72), [Fig. 64] nicht scheut, so versucht er sich auch schon in der realistischen Wiedergabe von Weiden bei der «Anbetung des Kindes» (L. 73), [Fig. 65].

Der «Realist unter den primitiven Stechern» (Lehrs), der Meister des Johannes Baptista geht schon einen Schritt weiter. — So, wie er überhaupt als erster «den Hauch jener großzügig-schlichten Landschaftswiedergabe spüren läßt, die bei Witz zu sehen ist», so nimmt er die Baumerscheinung schärfer aufs Korn und detailliert die Formen.

Sein «Johannes der Täufer» (L. 77), [Fig. 66], dem er den Namen verdankt, ist rechts von einer Baumkulisse flankiert, die eine Waldpartikel darstellt. «Die Baumstämme gleichen nicht mehr, . . . gedrehten Säulen, sondern sie haben eine wirkliche Rinde mit Astlöchern und organisch ansetzenden Zweigen.» (Lehrs, S. 265.) Auch ist zu beobachten, wie sich die Einzelblätter drehen und biegen und aus der Fläche herausstreben.

Er ist es auch, der die stenographischen Typen einbürgert.

Derselbe Stich zeigt links ein schlankes Gewächs, das auf dünnen Verästelungen Laubbüschel trägt. Der «hl. Christophorus» (L. 78), [Fig. 67] trägt einen gedrungeneren Typus, doch ist das Prinzip der Auflösung der Baumkrone in selbständige Gruppen schon angebahnt.

Gegenüber dieser Entwicklung der Oberdeutschen, die langsam, aber stetig dem Realismus zuneigte, erscheint es notwendig, die gleichseitigen Leistungen der Niederdeutschen ins Auge zu fassen, um einmal prinzipiell den Unterschied festzusetzen, der dann bei der Besprechung der Inkunabeln seine Bestätigung finden soll. Im Gegensatz zu den oberdeutschen werden die niederdeutschen Künstler immer an dekorativen Füllungen zäher festhalten und gefällige Ornamente bevorzugen.

Ein «Meister des Todes Mariae» dessen Tätigkeit kaum ein Jahrzehnt vor der des Spielkartenmeisters anzusetzen ist, wirkt ihm gegenüber archaisch.

Ein Schulbeispiel bietet die «Stigmatisierung des hl. Franz». (L. 85), [Fig. 68, a-c]. Ich zitiere Lehrs [S. 280]: «Der Stecher umzieht die Laubkrone mit einem dicken Kontur . . . und füllt diesen Raum entweder mit sich kreuzenden Diagonallinien, die ganz schematisch von je vier in Kreuzform gestellten kurzen Strichen geschnitten werden, oder auch mit realistisch der Natur nachgebildeten Eichenblättern. Der Wald besteht dann wieder aus eng aneinander geschmiegten kleinen Pilzen, deren Köpfe den Eindruck einer regelmäßig gepflasterten Straße machen».

Ein breitastiger Baum, der im großen Schlachtenbilde (L. 90) zweimal vorkommt, ist trotz der aufgesetzten Büschel ebenso altertümlich, und hat nichts mit ähnlichen oberdeutschen Formen zu schaffen.

Der Neigung zu ornamentalen Spielereien wird natürlich dem Blattbaumtypus zugute kommen, ja, er wird hier in Massen angewendet, in allen Variationen, mit unbedenklicher Preisgabe der Realität.

Der «Meister des Kalvarienberges» bringt bei seinen diversen «hl. Georgs» (L. 116, 94) immer schön gerippte Blätter an Bäumen an. Alle übertrifft hierin der bekannte Meister der Liebesgärten, der sowohl im «großen» (L. 102), [Fig. 69], wie im «kleinen Liebesgarten» (L. 101) nicht müde wird, ganze Haine aus niedlich schlichten Dreipaß-Blattbäumen zusammenzustellen. Die einzige Abwechslung bilden Gruppen mit Dreizack-Blättern (Fig. 70). Und auch hier sind die paar Schraffenbäumchen (des «kleinen Liebesgartens») nur Rudimente längst verbrauchter Typen.

Man begreift hier, warum das Blockbuch, das gerade in den Niederlanden seinen Rückhalt hatte, so widerspänstig allen Neuerungen sich widersetzte.

Eine vermittelnde Rolle scheint der Meister E. S. übernommen zu haben, ein oberrheinischer Goldschmied, von dem anzunehmen ist, daß er sich von den Niederländern stark beeinflussen ließ, wenn auch «einstweilen für die Annahme einer niederländischen Reise keine genügenden Gründe vorliegen» [1]. Er schuf keine neuen Werte für die Baumdarstellungen, wußte aber die bereits bekannten so auszugestalten, daß für Nachfolger in dieser Richtung kaum etwas Neues zu tun übrig blieb. Man könnte sagen, daß er diese Baumtypen ad absurdum führte, so daß ein Schongauer mit dem ganzen Kram aufräumen mußte, wenn er vorwärts kommen sollte. Daß er Goldschmied war, erklärt, warum ihm eben alle Arten gleich lieb waren und warum er Formen, die sich gegenseitig ausschlossen, in friedliche Nähe brachte; ihre organische Begründung kümmerte ihn wenig.

Es ist damit nicht gesagt, daß er auch keine Entwicklung durchmachte. In den drei Jahrzehnten seines Schaffens ändert

---

[1] Geisberg, «Die Anfänge des Kupferstichs und der Meister E. S.» 1909, stellt erschöpfend die Indizien für diesen negativen Schluß zusammen, so wie sein Werk überhaupt den ersten Versuch einer monographischen Bearbeitung des Meisters bedeutet. Vgl. auch die Besprechung des Buches von H. Th.. Bossert im Rep. f. Kw. 1909, der den Meister für Konstanz lokalisiert zu haben glaubt. Immerhin bleibt noch der II. Band des Lehrs'schen Werkes, dessen Numerierung er vorbenützt, abzuwarten.

sich sein Stil, und damit auch die Zeichnung seiner Bäume. Wenn er aber auch von massiger Plumpheit zur Lockerung und Schlankheit fortschreitet, so war das viel mehr in der Wandlung der Sticheltechnik und des Geschmacks begründet, als in einer anhaltenden Naturbeobachtung.

Trotz des verwirrenden Durcheinander in der Anwendung der verschiedensten Baumtypen, ist es nicht unmöglich, eine allgemeine Entwicklungslinie zu zeichnen, in die sich die Einzeldarstellungen einfügen könnten.

Die Chronologie des Oeuvre vom Meister E. S. ist auch nach den gewissenhaften Zusammenstellungen von Geisberg durchaus nicht erledigt; im Besondern bedarf sie für unser Thema mancher Ergänzung und Berichtigung. G. verkennt nicht die Wichtigkeit gewisser Merkmale für die Feststellung einer Entwicklung, wie etwa das Umbiegen der Blätter, doch bedient er sich dieser Methode allzu mechanisch und läßt überhaupt eine Begründung dieser Zusammenhänge vermissen. Wenn also auch im Folgenden seiner Einteilung nicht grundsätzlich widersprochen wird, so konnte sie als Handhabe nur mit Einschränkungen benützt werden.

Von Anfang an bemächtigt er sich der Blattbaumform, die so viel Gelegenheit zum Herausholen der Einzelformen bietet: Auf dicken Stämmen sitzen massive Gebilde, aus rundlichen Blättern und Früchten geformt, plump, doch eindringlich durch den einfachen Umriß.

So im «Sündenfall» (L. 1, Geisb. 32), oder im «Schachspiel» (L. 214. G. 29) [Fig. 71]. Die Blätter vielfach umgeschlagen, was durchaus kein Merkmal der Spätzeit ist, wie Geisberg will, der ja diese Blätter auch in die Frühzeit versetzt. Außer der zwanglosen Häufung der Blätter zur Laubkrone kennt er noch eine systematische Reihung, wie etwa im «hl. Sebastian» (L. 155, B. 76). «Die Blätter sind dachziegelartig konzentrisch zu einem kompakten Ballen geordnet», mit einem Wort, eine Anlehnungan die Niederlande.

Parallel neben dieser Form läuft die andre, die «schwammige»: undifferenzierte Ballen mit leisen Schwellungen des schraffierten Körpers.

Das erwähnte «Schachspiel» [Fig. 72] bringt beide Typen zusammen. Die «Wattebäusche» — wie sie Geisberg treffend nennt — sitzen entweder auf stämmigem Geäst, oder zieren, als Gebüsch, die Landschaft, z. B. die Ufer, so in der «Tiburtinischen Sibylle» (L. 192, G. 25).

Geisberg gebraucht zur Bezeichnung dieses frühen Baumtypus das Wort «schummernd» in verwirrender Weise bald im Sinne des Schraffierens, bald in jenem der Auflockerung der Schraffen, was natürlich zur Aufklärung der Chronologie der Stiche kaum beiträgt. [Vgl. S. 85 u. 89 oder Besprechung von L. 143 und L. 140 auf S. 103!].

Allmählich aber wird der Baum und das Aestegerüst in beiden Typen schlanker, reicher und dementsprechend die Laubwiedergabe lockerer und feiner.

Die Sternblattform wird ja beibehalten, doch die Krone bekommt Cäsuren und löst sich in einzelne Partien auf, wie im «Simson» (L. 44. G. Taf. 43). [Fig. 73] oder der «hl. Barbara» (L. 163, G. Taf. 51). Im Schraffentypus zerfallen die Klumpen in viele kleine Büschel wie im Liebesgarten (L. 215. G. Taf. 44) [Fig. 74].

Die runde Form wird dem inferioren Gebüsch vorbehalten und muß sich mit einer schematischen Strichelung begnügen.

Geisberg fand auch dafür die treffende Bezeichnung von «Bienenkörben»; sie ist zu sehen im erwähnten «Liebesgarten» [Fig. 74], oder im «Johannes auf Patmos» (L. 151, G. Taf. 47).

Es ist eben eine Differenzierung nicht nur der Einzelform zu merken, sondern auch in ihrer Anwendung; natürlich nicht in konsequenter Durchführung der Unterscheidung von Nah- und Fernbäumen, sondern in einem Zurechtlegen fester Typen gegenüber der früheren promiscuitas. Damit ist die Möglichkeit reicherer, komplizierterer Wirkungen gegeben.

Ein Wald, wie er in dem — bezeichneten und datierten — entzückenden «Johannes auf Patmos» (L. 150, G. Taf. 58) [Fig. 75] als Mittelgrundkulisse von nebeneinander gestellten Blattbäumen dasteht, war erst jetzt, in den letzten Jahren des Meisters, denkbar. Altertümlich ist es, wie noch alle Stämme einen gemeinsamen Kronenkomplex haben.

Aber auch das Gebüsch kann in zusammenhängenden Partien dargestellt werden, deren Umriß in zarte Ausläufer aufgelöst wird, wie in der «Heimsuchung» (L. 16. G. Taf. 43) [Fig. 76].

Zuletzt geht der Meister E. S. daran, den festen Kern auch des traditionellen Blattbaumes aufzulösen und zu verfeinern, und ihn auf diese Weise in der äußeren Erscheinung einem Schraffenbaum anzunähern.

So entstand der Baum der berühmten «Patene» (L. 149. G. Taf. 50), so steht im «Samson und Dalila» (B. 6. G. Taf. 61) [Fig. 77] ein zartes Bäumchen, das im Habitus schon an Büschelbäume erinnert.

Martin Schongauer wirkte bahnbrechend nicht durch die Fülle der Vorbilder, sondern durch die von Grund aus neue Anschauung des Baumes, welche er seinen Zeitgenossen übermittelte. Er hat so wenig Bäume gezeichnet, wie kaum ein Andrer, doch wenn er daran ging, so drang er mit festem Blick in ihren Kern, in das feste Gerüst der Aeste und Zweige, um darin mit echt gotischem Entzücken für das Krause zu schwelgen. Was die Vorgänger gaben, erschien ihm wesenlos und verworren; er legte unbarmherzig die Struktur bloß, um darin eine neue Schönheit zu finden. Zum ersten Mal verschwinden Blattbäume, und belaubte Bäume wagen sich hervor.

In seinen Anfängen schwärmt er — selbstverständlich — für das Vielerlei der Gebilde und für ihre realistische Wiedergabe.

Die berühmte «Flucht nach Aegypten» (B. 7.) [Fig. 78] zeigt bekanntlich Palmenarten, die er unmöglich — wie noch Lichtwark annahm[1] — durch Anschauung kennen konnte; trotzdem sind sie in seltsam überzeugender und eindringlicher Weise gegeben. Was aber sicher seine Erfindung ist, die Rinde mit den Rissen und das Geäst des Ahorns, das kündet die späteren Formen deutlich an.

---

[1] Stiche und Radierungen von Schongauer etc. mit Text von Janitsch und Lichtwark, 1895.

Der dürre Baum der großen Kreuzigung (B. 25) [Fig. 79] hat auch schon die Prägnanz aller seiner Nachfolger; in den Fernbäumen ist eine Anlehnung an den Meister E. S. unverkennbar, wenn auch die Verschiedenheit ihrer Strichelung selbständig erdacht ist.

In der Folge beschränkt sich Schongauer auf den dürren Baum allein, er variiert ihn unermüdlich, als ob er ihn vorerst auf seine mannigfachen Wirkungen hin ausprobieren wollte — bevor er weiter geht.

Der Baum der Madonna im Hofe (B. 32) ähnelt noch durchaus jenem der großen Kreuzigung (B. 25), wobei unentschieden bleiben mag, welches Blatt das frühere sei[1]. Die Passionsfolge (B. 9—20) bringt eine Bezeichnung in den Typus herein, schon, weil sie Variationen vorführt. Einmal, im «Oelberg» (B. 9) [Fig. 80] ist eine wildgewachsene, strauchartige Erscheinung, mit krampfhaft sich windenden Aesten, dann, in der «Gefangennahme» (B. 10) ein breit ausladendes Gewächs, und in der «Grablegung» (B. 18) [Fig. 81] ein düsteres Felsgestrüpp, über einem Abhang schwebend.

In dieser Zurückhaltung ist höchste Meisterschaft, mag dabei die spätgotische Freude am Schnörkel noch so sehr auf ihre Kosten kommen[2].

In seiner Spätzeit geht der Künstler auf höchste Vollendung der ausgebildeten Form aus und kann sich in der wahrheitsgetreuen Ausprägung jedes Details des Stammes und der Krone nicht genug tun.

Der späte «hl. Sebastian» (B. 59) geht so weit in der beabsichtigten Modellierung der Aeste, daß diese schon eine undulierende Linie sich gefallen lassen müssen. Welcher Abstand vom Baum der frühen Kreuzigung!

[1] Die Chronologie der Stiche Schongauers steht, trotz angestrengter Versuche Wurzbachs, Seidlitz, Lehrs u. A. nicht fest und auch die letzte Untersuchung Wendlands (M. Schongauer als Kupferstecher, 1907) hat keine allgemeine Zustimmung erfahren. Gleichviel sind seine Ausführungen vielfach überzeugend und gerade die Reihenfolge der Baumzeichnungen, wie er sie S. 30 gibt, läßt sich so gut denken.

[2] Vgl. Wölfflin, «Die Kunst A. Dürers» S. 22, über den «Reiz des Geästes kahler Bäumchen» bei dieser Generation.

Das Höchste gibt er im «hl. Johannes auf Patmos», (B. 55) [Fig. 82] wo in dem festen Gerüst des einsamen Eichenbäumchens ein starker Wille die Wellenlinien im Zaune hält, um dann in der detaillierten Blätterkrone ein Wunderwerk von raumempfundenen Verkürzungen zu erschließen, mit bewußter Steigerung des Reizes durch wenige dürre Zweige.

Die unzähligen Schüler und Nachfolger Schongauers gehen kaum einen Schritt über ihn hinaus, mögen sie noch so geschickt seine Errungenschaften verarbeiten.

Der Oberdeutsche B. M. legt im dürren Baum seines Johannes auf Patmos eine Prüfung über das Gelernte ab, aber auch wenn ein Meister b × g im «Antonius und Paulus» (P. II, 120) naturalistisch Weiden zeichnet, so sind es die Bahnen des Kolmarers.

Der Meister L. C Z. versucht schon, die neuen Kunstgriffe auf überkommene Darstellungen anzuwenden, und so ist denn seine berühmte «Versuchung Christi» (B. VI, 361) [Fig. 83] ein Beispiel, wie ein Blätterwald mit dem Schongauerschen Eichenbäumchen aufgebaut wird. Doch deuten die fernen Gebüsche auch neue Wege an, die die späteren schon bewußt betreten.

Es muß nur noch flüchtig des Meisters M. Z. gedacht werden, der eigentlich in die nächste Epoche gehört und sich vom Dürerschen Schema stark beeinflussen ließ. Was ihn mit der älteren Zeit verbindet — und ihm auch eine besondere Stellung sichert — sind seine niedlichen, überzierlichen Nadelbäume, mit bald aufrecht stehenden, bald herabhängenden Zweigen.

Eine wahre Typenkollektion bietet die «Enthauptung der hl. Katharina» (B. VI, 374) [Fig. 84], wo die hoch aufschießenden Tannen ganz unorganisch inmitten winzigen Gebüsches dastehen. Daß sein Ballenbaumtypus auf Dürer zurückgeht, ist aus den Bäumen der «Vanitas» [B. VI, 379) ersichtlich, welche ja der «Nemesis» nachempfunden ist. Er verzierlichte und versüßte natürlich dieses kräftige

Schema und machte es seiner Umgebung mundgerecht durch Anstücken zarter Nadelzweige, wie etwa im Liebespaar (B. VI, 379, 16) [Fig. 85].

Der Meister des Hausbuchs, in jeder Hinsicht ein Außenseiter, fand für die wenigen Baumdarstellungen seiner Radierungen keine neuen Formen, doch die Art, wie er an das Thema heranging, ist sein Eigen. Er verschmäht weder die traditionellen Blattbäume, noch die summarischen Typen, doch beides handhabt er originell. Altertümlich ist die willkürliche Mischung beider durcheinander, doch wie sie in einander übergehen, ist verblüffend neu und eröffnet Perspektiven ins nächste Jahrhundert. Man kann bei ihm kaum eine Entwicklung in dieser Beziehung feststellen, umsoweniger, als er die Landschaft offenbar vernachlässigte[1].

Für den Blattbaum bedient er sich zweier Arten: der Lanzett- und der Eichenblattkrone auf hohen Stämmen, doch verzichtet er in der Häufung des Laubes auf jedes Schema, mengt es durcheinander, unübersichtlich, ganz im Gegensatz zu Schongauer. So L. 9, 54, 73 [Fig. 86]. Bezeichnend, daß er den dürren Baum direkt meidet (Ausnahme L. 67).

Die Massenbäume dagegen entstehen durch ein Gekritzel, das einmal weniger, so L. 72 [Fig. 87], das andremal mehr [wohl in seinen späteren Arbeiten] das ballenmäßige hervorhebt, wie L. 74, 49 [Fig. 88].

Es ist nicht denkbar, daß ein Künstler von diesem Range des wesentlichen Unterschiedes in der Anwendbarkeit beider

[1] Auch bei diesem einzigartigen Künstler ist die Reihenfolge seines Oeuvre keineswegs geklärt. Außer Flechsig und Hachmeister, dessen Vorschlag keine allgemeine Billigung fand, versuchte sich zuletzt C. Glaser (Monatshefte f. Kunstw. 1910, IV) darin. Ist auch das allgemeine Prinzip der Entwicklung zum Malerischen einleuchtend, so dürften (wenigstens vom Standpunkt meines Themas), manche Einordnungen nicht einwandsfrei, zumindest willkürlich sein. Auch schädigt sich der Verfasser dadurch, daß er das «Hausbuch» ganz außeracht ließ; die Mangelhaftigkeit der bekannten Reproduktionen geht nicht soweit, daß sie diese Zurückhaltung (oder Erleichterung) entschuldigte. Ihre Verläßlichkeit ist leicht nachzuprüfen durch einen Vergleich mit jenen in Lippmanns Publikation der «Sieben Planeten».

Typen sich nicht bewußt wäre. Wenn er sich also auch nicht scheut, den ersten bald für den Vordergrund (L. 54), bald wieder für den Hintergrund (L. 73), zu gebrauchen, so kommt doch der gekritzelte Baum immer nur in der Ferne vor. Damit ist zum ersten Mal klar und deutlich der Unterschied, der gleichzeitig im Holzschnitt durchgeführt wurde, auch hier markiert.

> Freilich wird er zuweilen noch als Kulisse verwendet, am klarsten in dem — wohl späten — L. 49 [Fig. 88] doch beachte man die Nuancierung der beiden Kulissen mit den beiden Baumtypen L. 74, die das Prinzip unzweideutig ausspricht. Wenn er aber in L. 67 beide ineinander übergehen läßt, so möchte man darin Andeutungen sehen, die erst Dürer (seinem Schüler?) auszuführen bestimmt war.

Es möge ausnahmsweise auf die Zeichnungen des «mittelalterlichen Hausbuchs» hingewiesen werden, die im großen Ganzen sich seinem Schema einfügen lassen. Allerdings kommen dafür nur knapp drei Blätter, 13 a, 14 a, 17 a in Betracht, denn, daß die anderen von andren Künstlerhänden herstammen, beweist schon der Unterschied in ihrer Baumzeichnung; namentlich im zweiten, von «Heinrich Lang» illustrierten Teil[1], der Baumkugeln mit meridianartiger Schraffierung aufweist[2].

In dieser Zeit des Ueberganges verwirrten sich die Begriffe über das Darstellen der Graphischen Kunst und je mehr man das Neue sich hastig anzueignen versuchte, umsoweniger konnte man sich entschließen, das Alte preiszugeben. Solchen Kom-

---

[1] Es wurde ja schon vom Herausgeber des «Hausbuchs» die Verschiedenheit der Hände bemerkt und seither immer wieder präzisiert, zuletzt von H. Th. Bossert im «Schauinsland» 1910, dem Entdecker des Namens «Lang» und voraussichtlichen neuen Herausgeber des «Hausbuches». —

[2] Es wäre interessant, wenn es sich noch in anderen Werken feststellen ließe, wie ich es in einem Aufsatz versuchte. Vgl. J. Beth «Federzeichnungen der Herpin-Handschrift in der kgl. Bibl. zu Berlin.» Jahrbuch d. k. pr. Ks., 1908, IV.

promissen verdanken ihr Entstehen Mischbildungen, wie sie der Meister W ⊥, «der Vater der Retusche»[1], anwendet.

In einer seiner Belagerungsszenen (L. 40) [Fig. 89] bringt er Bäume in Untersicht mit kühner Kreuzschraffierung der beschatteten Stellen und mischt in die hell ausgesparten Flächen leise Andeutungen von Blättergruppen. Das Flockige und Unbestimmte des Baumschlags ist dadurch erreicht; allerdings mag ihn darauf seine Radiertechnik gebracht haben.

Der Meister P. P. W. muß schon die Errungenschaften des neuen Jahrhunderts kennen gelernt haben, denn er baut Baumkronen aus ineinandergeschobenen Ballen auf, die an Wolkenbildungen gemahnen und schraffiert sie einheitlich mit nach unten offenen Bogen.

Bezeichnend dafür das Blatt «Loth und seine Töchter» [Fig. 90] wo auch eine interessant abweichende Darstellung des dürren Baumes ist. Das Riesenblatt des «Schwabenkrieges» ist durch seine Voraussetzung einer kartographischen Darstellung durchaus nicht charakteristisch für seine Baumzeichnung, die hier ganz schematisch, wenn auch nach dem genannten Prinzip behandelt ist. Auch scheut er nicht davor zurück, Blattbäume mit sichtlicher Verlegenheit den anderen vorzuschieben.

[1] Lehrs «Meister W. ⊥» (1895).

Kapitel IV.

INKUNABELN.

Bei der Darstellung der Baumzeichnung in illustrierten Büchern des XV. Jahrhunderts ist zweierlei zu beachten: Die einzelnen Druckorte, ja auch Offizinen, halten mit einer erstaunlichen Zähigkeit an ihren besonderen Eigentümlichkeiten fest, an gewissen Gewohnheiten, die auch fortschrittliche, aber von außen entlehnte Elemente in ganz eigene Formen zwängen. Dabei kommen, sonderbar genug, Nachbarverhältnisse kaum in Betracht. Während Ulm der Schrittmacher der Baumdarstellung jahrelang bleibt, ist Augsburg trotz seiner ungeheuren Druckproduktion eine Veste überlieferter Formen; Straßburg hält immer noch an den preziösen Kulissenbäumchen fest, während das benachbarte Basel den neuen Wert im Baum gefunden hat und ins neue Saeculum mit seinen herrlichen Baumdarstellungen herüberlenkt. Man gewinnt durchwegs den Eindruck ausgesprochener Veranlagungen in gewissen Richtungen, wofür man schon die Rassenunterschiede wird verantwortlich machen müssen[1].

Gleichzeitig aber muß ein zusammenhängender Entwicklungsgang für die Darstellung maßgebend bleiben, denn auf die

[1] Es müßte interessant sein, dem Problem der größeren oder kleineren Neigung zu landschaftlichen Darstellungen der einzelnen Schulen nachzugehen; Kaemmerer, Kautzsch, Baer, Weisbach streifen es, ohne sich an den Versuch einer Erklärung zu wagen.

Dauer konnten sich einzelne Offizinen den gegenseitigen Errungenschaften und Neuerungen kaum entziehen. Das unbedenkliche Entleihen der Holzstöcke von einer Offizin an andere, Nachdrucke, wie die der «Cölner Bibel» von Koburger, der «Weltchronik» von Schönsperger, des «Narrenschiffs» von Grüninger, bewirkten, daß trotz aller Abgeschlossenheit kühne Abbreviaturen, gefällige Schlagworte in der Baumdarstellung auch in entlegenere Stätten durchsickerten.

Alles in allem: obgleich fast jeder bedeutendere Druckort der Art der Schraffen, dem Umriß der Baumkronen, deren Aufsitzen auf dem Stamm, usw., seine persönliche Note aufdrängt, welche oft Winke zur Lokalisierung eines Druckwerkes bieten kann, ergibt sich für die Gesamtheit aller Leistungen klar die große Linie der fortschreitenden Entwicklung, eines siegreichen Zuges, mögen ihn auch die mannigfachsten Kombinationen und Abweichungen auf Jahrzehnte hinaus hemmen und stören.

Allerdings wird bei diesem Prinzip von vielen noch so interessanten Details abgesehen werden. Nicht, daß sie etwa einen hinfälligen Bau umzustürzen im Stande wären; doch läßt sich in allzu vielen Fällen die Begründung einer Abweichung nicht feststellen, und ein Häufen von Ausnahmen würde den Hauptumriß verwischen. Bei einer umfassenderen Kenntnis einerseits des Verhältnisses der Offizinen zu den von ihnen beschäftigten Illustratoren, anderseits der von ihnen benutzten Vorlagen[1] ließen sich wohl auch diese Nebenerscheinungen einfügen; der heutige Stand der Forschung setzt wieder einmal einer Genauigkeit sein Veto entgegen.

Augsburg, das nicht nur die frühesten illustrierten Bücher massenweise auf den Markt bringt[2], sondern auch an deren

[1] Wertvolle Beiträge liefern dazu solche Untersuchungen, wie die Kautzschs über die «Handschriften des Konstanzer Konzils», über «Diebolt Lauber», oder Baers «Illustrierte Historienbücher des XV. Jahrhunderts», Straßburg, Heitz 1904.

[2] Von unbeholfenen ersten Versuchen der Buchillustration, wie sie etwa dort und in Bamberg auftreten, kann hier füglich abgesehen werden. Vgl. Kristeller: «Der Holzschnitt und Kupferstich in vier Jahrhunderten», und Ulrich Boner: «Edelsteine» in seiner Ausgabe der Graph. Gesell. 1908.

Zahl alle anderen Städte übertrifft, ist sonderbarerweise der Hüter der Tradition in der Baumzeichnung.

Die ersten Landschaften, die in Augsburger Drucken dargestellt werden, haben Blattbäume, meist mit schwarzem Grund, wie sie oben bei der Besprechung der Blockbücher geschildert wurden. Allerdings darf nicht vergessen werden, daß viele illustrierten Bücher nicht nur früher als Holztafeldrucke erschienen, sondern auch vielfach als deren Vorlage gedient haben können, wie etwa die «Spiegel menschlicher Behältnis» oder das «Leben des hl. Meinrad».

Die Charakteristik dieser ersten in Büchern erscheinenden Bäume dürfte somit mit jener der Blockbücher zusammenfallen.

Ab und zu mischt sich da ein Massenbaum unter Zweigblattbäume, doch die Regel bilden in den 70er Jahren und noch später jene altertümlichen Gebilde, wie sie in der «Histori vom großen Alexander» (Bämler, 1473) im «Plenarium» (Bämler, 1474), im «Goldenen Spiel» (Zainer, 1472), im «Buch der Natur» (Bämler u. a.) «Seelentrost» (Sorg, 1481), Columnas «Zerstörung Troias» (s. l. e. a.) «Mandevilla» (Sorg, 1481) vorkommen. Massenbäume sind da horizontal schraffiert und rund geformt[1], sie werden nur schüchtern eingeschoben, vorwiegend als Bezeichnung von Fernbäumen, so wie in der «Pflanzmannschen Bibel» von 1470. Man sieht, die Offizinen gehen da alle einig vor; am rückschrittlichsten dürfte die Zainersche sein.

Die nächste Stufe wird erreicht durch Differenzierung der Massenbaumkrone in Partikeln, welche nicht nur schematisch horizontal, sondern durch losere Striche in wenig divergierenden Richtungen schraffiert werden.

Schüchtern wird ein Versuch damit gemacht im Speculum humanae salvationis (Zainer, 1472), wo unter 50 Blattbäumen nur sechs auf solche geteilten Bäume entfallen, und zwar nur auf den Anfang des Buches, — als ob der Illustrator vor der eigenen Keckheit zurückgeschreckt wäre.

[1] Baer sagt treffend von «Bäumen, die sich wie Kinderspielzeuge ausnehmen, so steif und typisch sind sie gezeichnet».

In der überwiegenden Mehrzahl der Darstellungen flankierte noch der überlieferte Zweigbaum die Szenen. Diese Funktion einer dekorativen Leiste wird nun immer mehr aufgegeben.

Im Leben der Altväter (Sorg, 1482) geht die Abwechslung der Formen noch weiter, trotz der rohen Arbeit ist ein sichtliches Bestreben nach Abstufung unverkennbar, ebenso in der «Historie von . . . . . der Belagerung der Türken» (Fig. 65) [Bämler, 1482], wo diese Differenzierung der Darstellung eines Waldes zugute kommt. Einen letzten Aufschwung erlebt Augsburg in solchen Erscheinungen, wie Zamorensis «Spiegel des menschlichen Lebens» (Fig. 61) [Zainer, 1471, Bämler, 1479], wo die einzelnen Gruppen der Baumkronen nur mit Strichen angedeutet und ins richtige Verhältnis zueinander gebracht sind.

Ratdolts Offizin hat sich die Feinheiten der venezianischen Drucke zu eigen gemacht, und Experimenten sich nie verschlossen;

sie schließt hier ab mit Thwrocz «Chronica Hungarorum» (Fig. 66) [1488], die das Astwerk eines Baumes voll zur Geltung bringt und ferne Bäume als Reihen von Kugelchen ganz richtig auffaßt.

Wenn in Augsburg das zähe Festhalten am alten Schema trotz des großen Betriebes, befremdend wirkt, so ist es eher verständlich an einem Orte, wie Cöln, wo die Produktion der illustrierten Bücher äußerst flau war. Das einzige große Ergebnis der Zeit war die Bibel (Quentel, 1480), welche schlechtweg das Bollwerk der Reaktion darstellt.

Wohl sind da alle Arten des Blatt- — Kreispunkt- etc. Baumes vertreten, doch in einer Art, wie sie für die Mitte des Jahrhunderts als feststehend bezeichnet wurde. Allerdings kommen auch Schraffenbäume, sowohl im Vorder- als auch im Hintergrunde vor, doch sind sie ihrer funktionellen Bedeutung beraubt und dienen nur zur erwünschten Abwechslung der vielfachen Muster.

Hier sieht man es: mit der Einführung neuer Formen des Baumes ging dessen dekora-

tiver Wert fast gänzlich verloren und für Kautzschs Annahme eines französischen Ursprungs der Bibel[1] spräche nicht wenig die Vermutung, daß der französische Illustrator, als Romane, nicht so unbedenklich das Ornamentale preisgeben wollte. Sieht man doch in gleichzeitigen italienischen Büchern das analoge Ausschlachten der dekorativen Baumfüllungen der Baumkronen; in einer Zeit, wo in Deutschland längst neue Formen aufkamen, ja, teilweise in Italien der neue Geist sich Einlaß zu verschaffen begann. Klassisch bezeichnet das Lippmann: «Die Illustration in Deutschland hat sich aus dem Bedürfnis und der Lust am verdeutlichenden Bilde, in Italien aus dem Verlangen nach künstlerischer Zier entwickelt: hier trägt sie daher vorwiegend instruktiven, dort wesentlich dekorativen Charakter[2].»

Wenn Molitors «De laniis et phitonicis mulieribus» (Zürichsee 1489, noch mehr in der zweiten Ausgabe, ohne Jahr) auch schon die abbrevierte Form des Schraffenbaums aufweist, so ist diese Flottheit lediglich als eine erwünschte Abkürzung des Verfahrens aufzufassen, denn das monumentale Werk Cölns am Ausgang des Jahrhunderts «Die Cronik van Cöln» (Koelhoff, 1496) zeigt noch immer das sinnlose Durcheinander der zwei Baumarten, was übrigens nur ein Gegenstück der vielfachen Entlehnungen aus der Mainzer Chronik und anderen Werken bildet, die Baer nachgewiesen hat[3].

Gleich von Anfang an aber zeigt Ulm eine besondere Beweglichkeit in der Gestaltung des neuen Baumes. Nicht nur bevorzugen Ulmer Drucke diese Baumart, sondern sie differenzieren sowohl ihren Umriß, als auch die Binnenzeichnung.

---

[1] Kautzsch: «Kölner Bibel». Straßburg, Heitz.

[2] Jahrbuch der preuß. Kunstsammlg. III, S. 4. — Freilich dürfte dieser Grundsatz nicht etwa wörtlich genommen werden, sondern allgemein auf die Gebiete der künstlerischen Einwirkung auszudehnen, somit auch die nördlicheren Landstriche (etwa Flandern) nicht auszuschließen sein.

[3] Baer, a. a. O.

Boccaccios «De praeclaris mulieribus» (Fig. 62) [Zainer, 1473] zeigt neben allerlei Blattbäumen schon Kombinationen des Schraffenbaums, mit festem Umriß, und ohne diesen, ja auch schon eine stereotype Lappenform, die allerdings keinen Fortschritt bedeutet[1], ebenso wie die gedankenlosen Kuppen im «Buch der Weisheit» (Fig. 63) [Holl, 1484], welches übrigens in der Auflösung der Krone in Gruppen schon dem achten Jahrzehnt angehört.

Ein Umschwung kündigt sich schon im Aesop (Fig. 67) [Zainer, o. J.] an, der Bäume in verschiedener Größe hat und mit Licht und Schatten rechnet, indem er das Laub treffsicher gegen den unteren Rand der Krone zu dichter modelliert. Aber wie in diesem Werk Neuerungen den alten Blattbaum noch nicht ganz zu verdrängen vermochten, so sind noch Tannen in alter Flächenprojektion, im Stil der Augsburger Kräuterbücher dargestellt[2].

Um die Mitte der achtziger Jahre sollte es auf einmal anders werden. Da die alten Schemata unnütz geworden sind und die neuen noch zu leer waren, mußte man dem Baum mit neuen Beobachtungsmitteln beizukommen suchen. Gleichzeitig an verschiedenen Orten Deutschlands rückt man der Landschaftsdarstellung, d. i. der Baumzeichnung, auf den Leib. Und zwar erfolgt der Angriff von zwei Seiten: es gilt, dem Baum gerecht zu werden, erstens als Phänomen, dann aber als Form. Zunächst: wo erscheint der Baum, in welcher Umgebung, unter welchen Begleitumständen? wie sieht er aus als Hügelbaum, als Talbaum, als Waldpartikel, als Felsgewächs? Mit einem Wort: er soll in seiner funktionellen Bedeutung dem Landschaftsbilde eingefügt werden. Dann aber: wie baut er sich auf, wie ist seine Struktur darzustellen, damit die neu-

[1] Baers Lob des Erntebildes in dem Buch kann man zustimmen, dagegen dürfte Muthers Bezeichnung der Landschaft als «fehlerlos» stark übertrieben sein. Viel richtiger die Bemerkung vom folgenden Werk, in dem das landschaftliche Element sehr zurücktritt.

[2] Der Roman von Aretinus «Sigismund und Guiscard» (o. J.) dürfte, der ähnlichen Baumzeichnung nach, von derselben Künstlerhand stammen.

gewonnene Form leicht faßlich, präzis und einleuchtend sei. Man räumt gründlich mit dem überkommenen Ballast ab und dringt bis zum Kern des Gewächses; es ist das Aestegerüst, welches jetzt gern bloßgelegt, für das Auge präpariert wird. Die Laubmasse aber wird — in knappstem Auszug — als Halbkugeln an die Peripherie der Krone verlegt. Damit ist der Umschwung getan; der neue Geist bricht durch in den Neuerscheinungen der achtziger Jahre, an verschiedenen Orten, in Ulm («Schwäbische Chronik»), in Nürnberg («Passionale»), in Mainz («Peregrinationes») u. a.

Lirars «Schwäbische Chronik» (Fig. 69) [Dinkmut, 1486] hat 23 Darstellungen, von denen 15 (also $^2/_3$) Bäume aufweisen, darunter keinen einzigen Blattbaum mehr. Die Laubmasse gliedert sich in halbkreisförmige Gruppen mit schattierender Modellierung, Stämme und Kronen werden in allen Größen angewendet, und ihrer Entfernung gemäß abgestuft, dem besonderen Ort ihres Wachsens wird Rechnung getragen, Nadelbäume heben sich sofort durch ihren zackigen Habitus von anderen ab, der laublose Baum wird organisch an Felswände oft verpflanzt, Baumgruppen werden nicht mehr als eine Aneinanderreihung, sondern als Komplex von Bäumen erfaßt — es ist ein Umschwung auf der ganzen Linie[1]. Und wenn man auch mit Baer der Chronik den großen Einfluß zugestehen sollte, «der fast überall dort zutage tritt, wo man der pittoresken Landschaft Beachtung schenkte», so sprechen gleichzeitige Mainzer und Nürnberger Drucke eher für eine spontane Bewegung.

Breydenbachs «Peregrinationes» (Fig. 68) [Reuwich, 1486] haben einige Bäume, die jene Sprengung der einheitlichen Baumkrone schon andeuten, daneben aber auch eine Neuheit: eine bisher unbekannte Fülle von Bäumen, welche die vielen Stadtansichten in langen Reihen umwuchern; es sind Ovale, die flott horizontal oder auch fächerartig schraffiert sind.

---

[1] Inwiefern dieser Umschwung schon in den für die «Chronik» u. a. verwerteten handschriftlichen Vorlagen, wie sie Baer in verdienstvoller Weise nachgewiesen hat (S. 146) Platz gegriffen hatte, mag dahingestellt sein. Für die Graphik kann nur der Zeitpunkt der «Veröffentlichung» maßgebend sein; frühere Vorbereitungen sollen damit nicht bestritten werden.

Eine unausbleibliche Folgeerscheinung dieser Entwicklung ist es, daß der Baum für den gemeinen Gebrauch und in größerer Anzahl seiner Individualität beraubt wird. Denn wenn man ihm noch seine Füllung nimmt, und ihn noch kleiner macht, dann wird er als Kügelchen in Reihen ein äußerst bewegliches und dankbares Landschaftselement, das Fernen belebt und wahrheitsgetreu wiedergibt, so im Ulmer Buch Caoursin: «Obsidionis urbis Rhodiae descriptio.» (Reger 1496.) (Fig. 64). Eine Anlehnung an den Kupferstich ist da unverkennbar.

Mainzer Drucke haben kaum gemeinsame Eigentümlichkeiten, «soviel Bücher, soviel Stile», doch sind Anlehnungen an Ulmer Produkte recht erkennbar und kommen immer wieder, wenn auch vereinzelt, zum Vorschein. So sind zwar in Meydenbachs «Hortus sanitatis» (Fig. 72) [Schöffer, 1491] die Pflanzen — weil für Lehrzwecke — durchwegs in Blattbaumform, wie in Pflanzenkollektionen (Herbarien) dargestellt, aber der einzelne Baum des Titelblattes (des Teiles: «de animalibus») übertrifft sogar seine Vorbilder in der prächtigen Entfaltung der breiten Laubmassen, und der Entblößung des Baumgestells. Diese Betonung der Baumstruktur ist auch bei den Bäumen von Bothos «Chroneken der Sassen» (Fig. 70) [Schöffer, 1492] zu beobachten, die auch schon, wie versuchsweise, eine Abkürzung der Baumgruppen aufweist, von der gleich zu sprechen sein wird. Sonst aber herrscht hier noch das Rezept Ulms vor, «mit einer eigentümlichen Vorliebe für unbelaubte Bäume, überhaupt für dürftige Vegetation» (Baer, S. 171).

Eine viel engere Anlehnung an die Lirarsche Chronik ist in Nürnberger Drucken zu merken. Die Offizinen dieser sonst so kunsttreibenden Stadt haben bis nun kaum etwas landschaftlich Hervorzuhebendes geleistet: mit dem Passional (Koberger, 1488) erreichen sie auf einmal eine recht hohe Stufe, — allerdings wieder durch die Vermittlung Ulms, dessen neue Prinzipien hier noch konsequenter durchgeführt werden.

Der Meister, richtiger gesagt: die Werkstatt, in der die Eroberung der Landschaft vorgenommen werden sollte, wo dem

Baum zu der ihm zukommenden Stelle verholfen wurde, war die Werkstatt Michel Wolgemuts; «Der Schatzbehalter» [Koberger 1491] (Fig. 74) und «Die Weltchronik», [Idem 1493] (Fig. 75).

Die Baumzeichnung der beiden Werke läßt sich kaum voneinander trennen, wenn man auch zur richtigen Beurteilung des Holzschnittstils Wolgemuts vom ersten ausgehen muß, dessen Illustrationen, weniger durch die lässige Ausführung des Formschneiders verdorben —, deutlicher den Stil der ursprünglichen Vorzeichnung hervortreten lassen.

Gegenüber ihren Vorgängern sind Wolgemut und Pleydenwurff[1] trotz deutlicher Entlehnungen souverän, durchaus erfinderisch, oft geistreich und von einem ausgesprochenen Verständnis für die Lebensbedingungen des Baumes.

Die Baumkronengruppen erfahren unter ihrem Griffel eine Lockerung, um sich den verschiedensten Erscheinungsformen anpassen zu können, allerdings mit einer deutlichen Bevorzugung der vertikalen Tendenz der schlanken Bäume.

Was die mittlere Höhe nicht erreicht, wird als Gebüsch dargestellt, und so entsteht jenes anheimelnde, trauliche Gehölz, vor den Stadtmauern Nürnbergs, Augsburgs, Salzburgs, das noch knapp zum Baumwuchs gerechnet werden kann, da es auch in der Tat mit Bäumen untermischt ist. Es bildet schon den Uebergang zu jenen endlosen Kugelreihen der vielfach überschnittenen Kugelketten um Städte herum.

Ueberhaupt kennzeichnet diese Riesenwerke eine echt deutsche Empfindung für malerische Zusammenstellungen, unter denen die Klarheit mitunter leiden mag, die aber die deutsche Inkunabelnillustration so viel intimer gestaltet im Gegensatz zu den sauberen und durchsichtigen Formschnitten etwa der Venezianischen oder Pariser Offizinen.

---

[1] Nach den mißglückten Versuchen andrer, die beiden Hände zu scheiden, hat der Verfasser ebenfalls davon abgesehen, weil auch die Baumzeichnung ihm hierfür keinerlei feste Anhaltspunkte zu bieten schien. Immerhin mag dies einem glücklicheren Auge vorbehalten werden.

Das Helle des Laubs, das sich von dunkeln Stämmen, oder — noch lieber — von dunkeln Tannen abhebt, oder auch umgekehrt, dunkles Blattgewirr, von hellbeleuchtetem Astwerk, wie von Blitzen durchzuckt — das alles ist ureigenstes Nürnberger, Wolgemutsches Eigentum. Der herbe fränkische Künstler hat ein offenes Auge für den Reichtum der Erscheinung und kostet ihn bei jeder Gelegenheit aus.

Selbstverständlich arbeitet er mit Schemata: er wird nicht müde, ein gelungenes Motiv endlos zu wiederholen, denn nicht auf Originalität kommt es ihm an.

So wie Laubwerk durchwegs mit halbkreisförmigen Strichen behandelt wird, wird Gebüsch mit radial gestellten Schraffen angedeutet. Doch was verschlägt's: in der technischen Vollkommenheit des Striches liegt nicht selten die Stärke des Graphikers, und es ist nicht undenkbar, daß aus der Virtuosität des Griffels heraus jene letzten Feinheiten geboren werden konnten, die einem Suchenden versagt bleiben müssen.

Der Altmeister Wolgemut ward im letzten Jahrzehnt des saeculums zum Vollender der Hoffnungen, die sich an die bahnbrechenden Leistungen der Ulmer Pfadfinder mit Recht knüpfen konnten.

Es wurde bereits erwähnt, daß das zeitliche Zusammentreffen solcher örtlich benachbarten Buchillustrationen, wie der Straßburger mit der Basler an der Idee eines steten Fortschritts und der Schilderung einer Entwicklungsreihe irre machen könnten. Was in Straßburg an Landschaft produziert wird, trägt durchaus das Gepräge der geistlosen Entlehnung fremder Muster, denen nur der eigentümliche kupferstichähnliche Charakter des Straßburger Formschnitts aufgezwungen wird.

Die Historie vom großen Alexander (Schott, 1488) mischt Zweigblattbäume mit horizontal schraffierten Massenbäumen durcheinander, zu einer Zeit, da die Schwäbische Chronik schon überall Schule machte. Und das geht so bis ans Ende des Jahrhunderts und noch da-

rüber hinaus. Lichtenbergs Pronosticatio (Fig. 76) [Kistler, 1497] zeigt zwar die bekannten Abbreviationen mit fächerartiger Füllung und allerlei andere Anleihen, allerdings aber auch eine Straßburger Spezialität, aus dem Geiste des Grabstichels geboren, einen zierlichen Blattbaum, der namentlich in Grüningerschen Drucken eine Hauptrolle spielte. Sowohl der Terenz (Fig. 77) [Grüninger, 1496] als auch Horaz (Grüninger, 1498) u. a. bestreiten ihren Bedarf an Bäumen, ja an Landschaft, mit zwei (!) Bäumen, die immer wiederkehren, meist den Bühnenvorgang flankierend.

In diesen, wie auf der Drechselbank zierlich geschwungenen Formen ist ein letzter Hauch der verklingenden Schongauerschen Gotik zu spüren, wie überhaupt die Elsässer Buchillustration auf Jahrzehnte hinaus sich von dem beengenden Schema der dünnschraffierten Stichelmanier nicht zu befreien vermochte. Das ging so weit, daß Grüninger in seinem Nachdruck des Olpeschen Narrenschiffs dessen moderne prächtige Gewächse mit seinen dürftigen Bäumchen ersetzte.

Dies ist umso verwunderlicher, da ja Basel in den neunziger Jahren allen anderen Städten voranging.

Was es bisher hervorbrachte, kam nicht über das Mittelmaß anderer Leistungen heraus; ein Montavilla (Petri 1487), ein Quadragesimale (Furter, 1490), könnten in jeder anderen Stadt entstanden sein. In zwei, drei Jahren ändert sich alles.

Man kann der Annahme kaum widerstehen, Dürer hätte auf seiner Wanderschaft hier etwas von seinem Genie gelassen, das zwar die «Apocalypse» kaum noch ahnen läßt, jedoch ihr die Wege ebnet. Brants Narrenschiff (Bergmann von Olpe, 1494) atmet bereits den Geist, der sich im folgenden Jahrhundert entfalten sollte. Dem Illustrator dieses Büchleins ist beim Zeichnen der Bäume offenbar das Verständnis dafür aufgegangen, daß wenn auch für ihre Wiedergabe die Beherrschung ihrer Struktur Bedingung ist, allein, was der äußeren Erscheinung den Ausschlag gibt, das Verhältnis

der dunklen Massen zu den hellen ist, daß man zur Darstellung eines Baumes durchaus keiner starken Kontraste bedürfe, wie sie noch in der Weltchronik vorherrschen, daß vielmehr durch Zurückhaltung und richtiges Abmessen der Töne viel eher dem Baumphänomen beizukommen ist.

Er bedient sich einer ganz bescheidenen Schraffierung, meist in einer Richtung, und läßt das weiß ausgesparte Papier mit seinem starken Tonwert als duftige Helligkeit wirken. Die Wirbelsäule des Baumes, den Stamm, stellt er mit eindringlicher Wucht mitten in das malerische Gewoge von hellen und dunklen Flächen. In den dicken, wetterfesten Stämmen aber, welche das Werk Brants ausfüllen, spricht sich die männliche, knorrige Art der Vorkämpfer der Reformation aus.

> Sie breiten ihre Aeste nach allen Richtungen aus, oft unbelaubt und windgepeitscht, immer von einer gesunden und saftigen Lebensfülle, die sich auch in den zarten Ausläufern der Zweige über die geschlossene Baumkrone hinaus austobt. Dies beruht auf einer richtigen Beobachtung: ein Baum kann, auch gegen das Licht gesehen, noch einen Grad von Helligkeit haben, der seine Zweigspitzen dann als schwarzes Gekräusel erscheinen läßt.
>
> Natürlich ist auch hier altes Kunstgut verwertet worden; Ritter vom Turn (Furter, 1493), Brants Varia carmina (Olpe, 1498) weichen in Einzelheiten von den genannten Prinzipien ab, bevorzugen einige mehr, unterdrücken andere — doch das Auge des Graphikers wurde einmal auf Tonstufen eingestellt und fand in der Achse des Baumes einen neuen Wert, der ihm nicht mehr verloren gehen sollte.

Das Zeitalter Dürers und Cranachs bricht an; man findet seinen Ehrgeiz darin, um den scharf erfaßten Kern das Meer der Laubmassen in abgestuften Flächen zu gliedern und zur Anschauung zu bringen, was ein Menschenalter vorher noch keiner anders darzustellen wagte, als mit andeutender Bildersprache der Einzelblätter. Der Einzelbaum tritt zurück; das Baumindividuum bekommt das Wort.